口絵 6　佐々木縮往「花鳥図」享保 12 年・1727（萩博物館）

口絵 7　同　部分

口絵 8　同　部分

口絵 9　佐々木縮往「塞外射猟図巻」（山口県立美術館）「昭君嫁胡」

口絵 10　同　「万馬射猟」

口絵 11　同　「昭君嫁胡」部分

口絵 12　無落款「塞外射猟図」

口絵 14　無落款「石榴に真鶴図」（萩博物館）

口絵 13　無落款「雪松に鷹図」（萩博物館）

口絵 16　無落款「石榴に真鶴図」　部分

口絵 15　佐々木縮往「花鳥図」　部分

口絵 18　無落款「藤に双鯉図」（萩博物館）

口絵 17　無落款「馬に人物図」（萩博物館）

口絵 20　無落款「藤に双鯉図」　部分

口絵 19　佐々木縮往「鯉図」（ホノルル美術館）部分

口絵 21　服部南郭「山水図巻」

口絵 22　服部南郭「三十三観音図摸本」（早稲田大学図書館）部分

口絵 23　同

口絵 24　服部南郭「趙孟頫筆臥龍先生遺蹟図巻摸本」⑪

口絵 25　同　⑫

八代将軍・徳川吉宗の時代における中国絵画受容と徂徠学派の絵画観

―徳川吉宗・荻生徂徠・本多忠統・服部南郭にみる文化潮流―

杉本欣久

はじめに

江戸時代における十八世紀前半の画家として、尾形光琳や英一蝶の名が挙げられる一方で、日本文人画の初期に位置づけられる祇園南海（一六七六～一七五一）、服部南郭（一六八三～一七五九）、彭城百川（一六九七～一七五二）、柳沢淇園（一七〇四～五八）らがいる。ただ、前者はどちらかといえば個性が強調されるため、そこから歴史の連続性のようなものは看取しにくく、後者は「初期文人画」や「文人画の先駆者」と規定されるように、あくまでも後世に隆盛する文人画の露払い役に過ぎず、この時代の中心で語るべき画家と認識されていないのが実状であろう。それゆえ、十七世紀における狩野派の隆盛や、十八世紀後半以降にみる文人画や円山派の動静は具体性をもって描きやすいのに対し、十八世紀前半の状況はどこか漠然として、前後を結ぶ流れが見えづらいように感じられる。もちろんそのような認識は筆者の勉強不足から生じる部分もあろうが、これまでとは別の視点から眺めてみることにより、もう少し明瞭に提示できるのではないかと考えた。特に後者に関しては、「初期」や「先駆者」との言葉で「文人画」と結びつけて規定されることが、かえって彼らが有した画家としての本質を見にくくしているものと思われる。たとえば、その性格を評してしばしば用いられる「放蕩無頼」や「不行跡」という語がある。江戸時代の用例も知られるが、「文人画」に関する語としては江戸中期の画家であった建部凌岱（一七一九～七四）が、その著書『漢画指南』「画意之論」で「世に多くこの気象の事を心得たがえて、画に限らず、すべて放蕩不羈なるを以て気象なりと覚えたるは甚だたがえり」とし、「放蕩不羈」をその条件と見ることは間違いだと指摘している。[1] 彼らをこのような語で規定しようとする近年の見方は、そもそも近代的な「反権力」の志向から生まれてきたものであり、「儒教思想」に悪印象を抱いた戦後のイデオロギーが潜んでいることに注意を要する。本来の「文人性」とはそのような意図とは反対に、治国平天下を最終的な目標とした「儒教思想」の方に付随するものであり、「放蕩無頼」や「不

行跡」というのはその理想と現実社会の摩擦で生じたひとつの結果に過ぎないのである。むしろ後世に規定された評価をいったん取り外し、彼らが過ごした時代の本来的な価値観はどのようなもので、その環境において何を考え、どのような行動を取ったのかを実際に即して追究することが必要である。

ただそうは言っても、これまで彼らに対する認識が深まらず、また理解が行き届いてこなかったのには別に大きな理由がある。それは祇園南海や服部南郭が漢学者であったように、彼らはみな漢学の素養を有しており、その資料の多くが漢文で書かれているということである。さらに漢学の背景には遠大な中国文化が存在している。中国からの影響関係を視野に入れて彼らの現象を明らかにしていくためは、まず漢文資料を読みこなしたうえで、中国から日本へ齎されたものの物質方面を分析し、その受容にともなう思想など精神方面を解明しなければならない。立脚点は美術史にあるけれども、物質方面においては貿易史を、精神方面では思想史を、それぞれ日中の資料を踏まえて検討する必要が生じるのである。彼らの真実を追究するうえでは以上のような困難が立ち塞がっているが、それを乗り越えるためのヒントはすでに先学の研究によっていくつか示されている。特に美術史とも密接な関係を有する書籍の輸入に関しては、地を這うような努力によって成された大庭脩氏の業績がある[2]。書画に関する資料は書籍のように十分には残されていないものの、大庭氏によって明らかにされた文化受容の一様相は書画に対してまったく応用できないということはない。一方、まとまった形で画論を残さない彼らの絵画思想を窺うには、その詩文集に掲載される重要な記述を丹念に抽出し、解釈していく必要性を佐藤康宏氏が提唱されている[3]。

本稿はこのような研究を手がかりとして、少しでも十八世紀前半の絵画状況を具体的に解明すべく、まずは漢学者の荻生徂徠とその後継者の服部南郭を取りあげることにした。なぜこの二人を取りあげる必要があるのかは各章のはじめで触れることとするが、端的にいえば、ともに十八世紀における文化や思想に多大な影響を与えたために、絵画史としても無視するわけにはいかないからである。荻生徂徠は自ら絵筆を執ったわけではないものの、その学問は書画を含めた諸文芸を特に重視したため、徂徠学派と交流のあった画家には多大な影響を与えている。さらに服部南郭は文化方面における徂徠の実質的後継者であり、徂徠亡きあとの江戸の文化や思想に果たした役割は大きかった。そこではじめの一章では、徂徠が生きた十八世紀前半における中国絵画の動向を理解するため、八代将軍徳川吉宗の事蹟を中心に見ていく。吉宗の個性と将軍という立場がその時代を巻き込みながら、中国絵画に対する再認識と再評価を誘発していく様子を概観する。次の二章では、古文辞学を提唱して十八世紀の思想や文化に大きな影響を与えた漢学者・荻生徂徠がどのような絵画観を抱いていたのか、特に中国絵画との関係を中心に考察する。そして三章では、徂徠のあとをうけた服部南郭の作画と絵画観について、徂徠の観念をどのように受容し、継承したのかを踏まえながら追究して結びとしたい。

一、十八世紀前半における中国絵画の受容について

1　八代将軍吉宗と中国絵画

荻生徂徠及びその周辺の絵画観について考察するまえに、その観念が生み出されるに至った時代背景を概観し、前提を述べておく必要が

あると思われる。そこで当時の絵画状況にどのような動きがあったのか、本稿と深い関わりを有する十八世紀前半の中国絵画の動向について見てみることとしたい。

日本絵画史において、荻生徂徠（一六六六～一七二八）が生きた時代を代表する画家といえば、京都の尾形光琳（一六五八～一七一六）と江戸の英一蝶（一六五二～一七二四）が挙げられる。彼らの足跡は、江戸の地において徂徠とも交錯している。四十七歳の光琳が銀座の役人であった中村内蔵助にともない、江戸に下向したのは徂徠三十九歳時の宝永元年（一七〇四）であった。光琳は五年の歳月を江戸で過ごし、豪商の冬木家や津軽藩などに出入りするとともに、若狭藩酒井家に抱えられたと伝える。一方、一蝶こと多賀朝湖が幕府関係者を遊郭へ誘ったという罪で三宅島に流されたのは、徂徠が三十三歳の時、柳沢家に儒者として仕えて間もない元禄十一年（一六九八）のことであった。それから十年の後に許された朝湖は江戸に戻って英一蝶と名を改めたが、ちょうどこの宝永六年（一七〇九）に光琳は江戸を去っている。それは一蝶五十八歳、光琳五十二歳、徂徠四十四歳のことであった。このような著名画家が活躍した十八世紀前半において、絵画史に関して特筆すべき事項がほかになかったのかといえば決してそうではない。とりわけ徂徠などの漢学者が最も関心を示しそうな中国絵画にまつわる話として、享保元年（一七一六）に八代将軍に就任した徳川吉宗（一六八四～一七五一）の事蹟を記す『徳川実紀』『有徳院殿御実紀附録』「巻七」と「巻十六」の記述はよく知られるところであろう。[4]

公御閑暇には古画を見たまふを御楽みとなされしかば、諸家よりも思ひ思ひにまいらせけり。中には御心に応じたるは、御みづからも写させ給ひ、あるは侍臣あるは画工にもうつさしめ給ひしかば、これよりして画房の粉本どもあまた備われり。まづ松平摂津守義孝が家よりは、古土佐のかきし宇治橋の図の屏風一双。狩野法眼元信が唐明皇花軍の屏風。松平左京大夫頼渡は宋の牧渓が筆の瀟湘八景。松平越後守長熙よりは遠祖参議忠直卿、元和元年の役はてて、二条の城に参賀ありし折、台徳院殿よりたまはりし初花の茶入、貞宗の御刀、牧渓が平沙落雁の画に、そのゆゑよしを書そへて御覧に備へしかば、御感大かたならず。永く家に秘蔵すべしと仰下さる。内藤備後守政樹が家にも古画あまた蔵めたりと聞召れ、狩野栄川古信、同永真季信を下されて、うつさせ給ひしが、其中に元信がゑがきし耕織の屏風、ことにすぐれたると申しければ、御所にめして御覧あり。やがて御前にて永真に写さしめたまふ。稲葉丹後守正知が家に伝へたる探幽が山水の屏風を御覧ありてとどめさせ給ひ、其恩賞にとて近頃盛意もて新に絵がかせ給ひし永徳高信、永叔主信が龍虎の屏風をたまひけり。堀式部少輔直旧よりも、狩野常信がかきし山水三幅を進覧せしに、ことによくととのひし画なりと賞せらる。また大坂城の黒木書院の杉戸に、古人のかきし鸛の絵ありと聞召、城代太田備中守資晴に御けしきあり。資晴をのが家人の中をゑらび、細やかにうつしてまいらせしかば御褒詞を蒙る。秋田信濃守頼季には、所領宇津志嶽の図をつくらせたまひ、相馬弾正少弼尊胤には、封内の鎮守妙見の祠にて野馬を追の図、ならびにその地の図をもかかせて御覧あり。又御みづからの御絵を賜りて、珍蔵とする輩もいと多かり。

（「有徳院殿御実紀附録巻七」）

また古画を展覧し給ふ事をつねの御楽とせられしかば、尾張家の蔵物玉澗がゑがける遠浦帰帆の図、陳所翁の龍、牧渓が虎、松平又三郎が先祖台徳院殿より恩賜せし牧渓の雁の絵、松平出羽守宣維が伝来せし土佐光信のゑがきし保元平治物語の画をはじめ、宿老、少老はさらなり、万石より上の人々、その下つかたまで、家々に秘蔵せしかぎり、日毎にまいらせて御覧あり時に、御目のすぐれ給ひし事、画工等みな襟を斂めて感服しけるとなむ。唐画は画工もいまだ見及ばざる奇珍のもの多かりしに、画者の名を仰られてのち、印面を見せたまひしに、大かたたがふ事なし。…公常に丹青をこのませ給ひしかば、御府の御蔵をはじめ、諸家の物をもあまねくめして御覧ありしに、かの八勝の図のうち、瀟湘夜雨は秋元但馬守喬房、平沙落雁は松平越後守長熙の家にあり。遠寺晩鐘、江天暮雪の二幅は紀伊家にあり。漁村夕照は松平左京大夫頼邑の家に伝へ、洞庭秋月は御府に存せり。山市晴嵐、遠浦帰帆の二幅は、真蹟のありかさだかならざりしかど、画工狩野栄川典信が家に、其かみよりこの二幅の摸本をもちつたえたり。これを合せて八勝またくそなはりしかば、御悦びなかめならず。享保十四年栄川に命ぜられて、この図どもことごとく臨摸せしめ、宋寧宗帝御書の順次に次第して帖とせられ、永く御清翫の具とせらる。

（「有徳院殿御実紀附録巻十六」）

これによると吉宗は、公務のいとまに古画を鑑賞して楽しむのを常としていたという。そのことを知った諸大名や旗本たちは秘蔵の品を次々と御城に上げたとする。なかで吉宗のお目に適うものがあれば、自ら絵筆を執って摸写したり、侍臣や御用絵師の狩野派に写させたため、画房には多くの粉本が備わることになった。特に中国絵画に関しては狩野派の画家も見た事のない珍奇な作品が多かったけれども、吉宗がまず画を見て画家の名前を口にし、のちに落款を確認するとおおむね間違うことがなかったほど鑑識に長けていたと伝える。ここには尾張徳川家が有した玉澗筆「遠浦帰帆図」、陳容筆「龍図」(**図1**)、牧渓筆「虎図」(**図2**)といった南宋画家の作品が挙げられており、さらに牧渓の「瀟湘八景図」についてはかなり詳細に記している。

当初は画巻であったとみられる牧渓の「瀟湘八景図」は、早々に分断されて各所に蔵されていたが[5]、ある時、吉宗はこれらを一堂に集めて展覧することとした。このうち「瀟湘夜雨図」は武蔵川越藩主の秋元喬房（但馬守、一六八三～一七三八）、「平沙落雁図」は美作津山藩主の松平長熙（又三郎、越後守、一七二〇～三五）、「遠寺晩鐘図」と「江天暮雪図」は紀伊徳川家、「漁村夕照図」は伊予西条藩主の松平頼渡（左京大夫、一七〇六～三八）の手元にあり（**図3**）、幕府には「洞庭秋月図」が収蔵されていた。残りの「山市晴嵐図」と「遠浦帰帆図」は所在不明で見出すことができず、幕府の奥絵師・木挽町狩野家に伝わる摸本で補ったという。それでも吉宗の感慨はひとしおだったらしく、享保十四年（一七二九）には木挽町狩野家五世当主の狩野栄川古信（一六九七～一七三一）にすべてを臨摸させ、南宋四代皇帝・寧宗が詠じた瀟湘八景詩の順に列べて一帖とし、永らく愛玩したと記している。なお狩野典信は古信の子で、父と同じ栄川と号したが、享保十五年（一七三〇）の生まれであることから「有徳院殿御実紀附録巻十六」の記述は誤りである。高木文氏によって紹介された伊予西条藩の『西条松平家記録』にみえる「享保十三年七月六日、本多伊豫守殿依御差圖、所持仕候牧渓筆八景ノ内畫差出候處、暫御慰に相成候與御事に而、同

図2　伝牧渓「虎図」(徳川美術館)

図1　伝陳容「龍図」(徳川美術館)

図3　牧渓「漁村夕照図」(根津美術館)

廿六日御下ケ被成候」の一文から、この盛事は享保十三年（一七二八）七月に行なわれたと判明する。[6] 吉宗の中国絵画に対する高い関心と深い愛好心を示すエピソードとして重要な資料であるが、これまでともすれば殿様の一道楽を披露するだけのものとしか捉えられず、むしろ牧渓の瀟湘八景図研究でのみ注目されてきた感がある。けれども『西条松平家記録』によれば、同家との仲介役を果たしたのは享保十年（一七二五）から若年寄を勤め、吉宗の幕政に深く関わった本多忠統であり、二章でも述べるように荻生徂徠の門人としても注目される人物であることから、この時代に興った中国絵画への再認識と再評価という大きな文化潮流を明示する事例とみなければならない。そこで吉宗にまつわる事蹟のうちでも中国絵画との関わりについて、いま少し追跡していきたいと思う。

牧渓の「瀟湘八景図」展覧に先立つこと五年以前、吉宗の中国絵画に対する関心が高まっていく様子を、江戸城西の丸北東に位置した幕府の御文庫管理を掌る書物奉行の業務日誌『幕府書物方日記』が書き留めている。[7] 吉宗は将軍に就任する直前の享保元年（一七一六）六月二日、御文庫の書籍目録を提出するよう早々に命じた。これ以降、将軍職に関係する記録だけでなく、皇室や各大名家にまつわる伝書、さらには日本中国の地誌や法制関連の書物など、政治を執り行ううえでの必要な知識を獲得するため、自身の関心に従って次々と御文庫から取り寄せた。このことから、書物奉行は以前と比較にならないほど慌ただしい日常へと変化した。[8] そして御文庫・紅葉山文庫の蔵書を引き継いだ内閣文庫に所蔵される『名家叢書』に集約されるように、吉宗は自らが抱える漢学者にそれら書物の内容を研究させ、その成果を次々と施策に反映させていく。[9] このような状況のもと、享保八年（一七二三）五月二十七日には次のようなやり取りが行なわれている。[10]

一　田沼千左衛門殿於新部屋逢、図絵宝鑑ハ絵入ニ候哉と存候処、無左候、御蔵ニ残リ候三冊も定て此通ニ可有之哉と、御申候故、ちらと見申候処、差上候通之御本ニて、絵ハ無之と存候由、挨拶申候処、左候ハハ、外ニ何そ墨譜之類絵在之候御本ハ覚不申候哉と、御申候故、差当リ是ニ絵在之御本とハ覚不申候由、申候得ハ、又奥へ御越候而、左候ハハ、墨譜之類・三才図会抄之様ニ絵在之を見出シ差上可被申候、先雑品類書抄を見申候て、在之候ハハ、一部ニても先差上可被申候、無之候ハハ、其段、晩程左兵衛へ可被申聞由、千左衛門殿御申候、

…

一　雑品五ノ一番ゟ廿五番迄、絵図相改候処、少ヅツハ何れニも図有之候得共、是ぞ墨譜ニ以（似カ）寄候図と申ハ、左之計ニ候故、持参之、左兵衛殿へ懸御目、差出之候処、御請取候之由、御申候、

五ノ六番

聖諭像解　十冊一帙

五ノ九番

王氏農書　五冊

…

一　御蔵に墨苑ト申御座候、是ハ今朝差上候墨譜に似寄候故、差上不申候由、申候得者、御前江御窺、似寄候共少違ひ候分ハ差上候様ニ、上意に候間、是又明日差上候様ニと、左兵衛殿御申聞候、

書物奉行の堆橋俊淳（一六八三～一七三四）は吉宗の近臣であった田沼意行から、中国元時代の夏文彦が著した画人の伝記集『図絵宝鑑』に挿絵が入っていないかどうか尋ねられた。そこで確認の上、入っていない旨を伝えたところ、『方氏墨譜』や『三才図絵』のような絵入本をほかに見つけて差し出すように仰せつかる。調査の結果、少しの挿絵ならどの本にも認められるものの、『方氏墨譜』のようにたくさんの絵が入ったものは『聖諭像解』と『王氏農書』だけだったので、とりあえずそれらを差し出すこととした。一方、御文庫にはほかに『墨苑（程氏墨苑）』という書物があるはずとの達しがきたため、『方氏墨譜』と似た内容であったことから差し出すのを控えた旨を伝えたところ、多少の違いがあっても差し出すように命じられたとする。そして続く五月二十八日には、

一　左兵衛殿昨夕被仰聞候左之御書物、持参候処、退出ニ付、千左衛門殿へ直ニ差出之、

五ノ二十二番

程氏墨苑　廿四冊

二ノ十三番

史記　一冊

…

一　千左衛門殿、今朝、外ニも図之分候ハハ、見候て、晩刻差出候様ニと之儀ニ付、又々吟味候而、左之通、千左衛門殿へ直ニ差出之、

五ノ二十八番

状元図考　五冊

五ノ二十九番

人鏡陽秋　十二冊

五ノ三十番

芥子園画伝　五冊　一帙

として『程氏墨苑』のほか、さらに見出した『状元図考』、『人鏡陽秋』、『芥子園画伝』（第一集・五冊）を田沼意行に渡したことが記される。以上のような書物奉行への質問や要請は田沼意行本人によるものではなく、すべては吉宗から発せられ、その指示に基づいて伝えられたとみなければならない。意行は単なる取次に過ぎず、差し出された書物はことごとく吉宗の手に渡っているのである。話の端緒ともなった『図絵宝鑑』は、これに先立つ享保七年正月十八日にも『唐詩画譜』『王氏画苑』『方氏墨譜』とともに一度貸し出されている。このうち三冊は四月に返納されたが、絵入りの『唐詩画譜』のみ手元に留められ、本丸御殿の奥に設けられた吉宗専用の書庫「御書物部屋」に収蔵された。この「御書物部屋」については、

奥の書房にも群臣編集の書をあつめて、御勘考の用にそなへたまふ。これは小姓、小納戸、又は成島道筑信遍（同朋格奥詰）等つかさどれり。其品によりては糸川玄清安長、河合久円成盈、岡本善悦豊久（以上とも同朋格奥詰）があづかりまうせしも少からず。此書房は四方に棚を造り、鼠防がん為にかねの網戸をたてて、和漢の書をたくはへ置れしなり。

と、少しあとの状況ではあるが「有徳院御実紀附録巻十」に記される。[11]ちなみに上記で貸し出された『芥子園画伝』は約一ヵ月、『図絵宝鑑』と『聖諭像解』は約二ヵ月、『王氏農書』は三ヵ月、『方氏墨譜』は五ヵ月の間返納されず、やはり絵入りの『程氏墨苑』については『唐詩画譜』同様にお気に召したらしく、「御用」として手元に留められることとなった（**図4**）。

この絵入本の捜索からおよそ一年後の享保九年（一七二四）六月二日には、新たな指示が書物奉行に投げかけられた。

一　昨夜戸肥前守殿ゟ、今朝五時過罷出候様被仰遣、致出仕候処、田沼千左衛門殿御逢被仰聞候者、画書之姓名・伝記なと書候御書物在之候哉、可致吟味候、図絵宝鑑ニハ在之と御覚被遊候、此外之遂吟味、有次第可差上候、右之段土岐左兵衛殿御申送候間達候様ニと御申渡候ニ付、御蔵へ罷越、いつれも打寄致僉議、左之通差上申候、

五ノ廿二番　図絵宝鑑　四冊
同　王氏画苑　六冊
五ノ二番　大平広記　四十冊之内
四ノ四十一番　三十冊之内　一冊　十七巻目
万花谷　一冊　三十二巻目
四ノ四十二番　二十四冊之内　鴻書　一冊　八十二より八十六まて

…芥子園画伝も持参候へ共、是ハ外より上リ在之候間、返し候由、被仰聞候、御風干之節御吟味可被成候、

今度は画家や書家の姓名および伝記などを記した書物があるかどうかを調べ、吉宗の記憶にあった『図絵宝鑑』とともにそれらを差し出すようにとの命である。そこで書物奉行一同で話し合った結果、『図絵宝鑑』と『王氏画苑』のほかに、『太平広記』のうち書画に関する巻二一〇から二一四を含む十七冊目の一冊、『錦繡万花谷』のうち画に関する巻三十三を含む巻三十二～三十四の一冊、『劉氏鴻書』のうち巻八十二～六の一冊および『芥子園画伝』を差し出すこととなった。ただ『芥子園画伝』は他からもたらされたとのことで、即座に返却されている。そして五日後の六月七日には、

一　左之御書物可差上旨、昨日兵庫頭殿より被仰越候付、今朝五時前、幸大夫持参之、差出之、且秘書之内画工之事有之分、吟味仕置候付、別ニくくり、添書いたし、差上候間、其段土岐左兵衛殿江御物語被下候様ニと、申達之、

四ノ四十九番　津逮秘書　貳百四十冊
五ノ十七番　芸苑巵言　二冊

右之通差上之、

牧渓　舜挙　顔輝　玉澗　無準　梁楷　馬遠

馬麟　月山　子昂　藻籜　夏珪　徐熙

右之書付、大嶋雲平殿より幸大夫受取、右ハ画工之名ニ而候、類書等之内、右之名見出次第、指札いたし置、可差上旨、雲平殿被申聞候付、右之内ニ姓名之分ハ知やすく候へ共、号之分ハ知かたく候間、とくと相考姓名を尋出し候上、同役打寄くり候而、可相伺旨、申達之候、

と、吉宗側近で御側御用取次の有馬氏倫（一六六八～一七三六）から前日に要請のあった『津逮秘書』と『芸苑巵言』を差し出す一方で、一連のやり取りが何を目的としたものか明らかとなる具体的な指示が下された。

同じ吉宗側近の大島以興から書物奉行・下田師古（一六九二～一七二八）に手渡された書付には、牧渓・銭選・顔輝・玉澗・無準師範・梁楷・馬遠・馬麟・任仁発・趙孟頫・韓幹・夏珪・徐熙という唐から元時代にかけての画家十三人の名が記されており、類書等の書物にその名を見出し次第、付箋を挟んで差上げるようにとの内容であった。丁寧なことに、中国では日本のように画号で呼ばず姓名を用いることから、勝手が違う困難さをわきまえて検するようにとの言づてが付されていた。吉宗自身も資料を読み込んだうえで、踏まえるべき留意点を意識しつつ指示した様子が窺える。この日から書物奉行における「画工之姓名」の吟味は、下田師古の専任事項となった[12]。

実は江戸時代の絵画史でしばしば触れられる「荻生徂徠が徳川吉宗に『芥子園画伝』を献上した」との話は、この「画工之姓名」吟味に関する経緯が端緒となっている[13]。

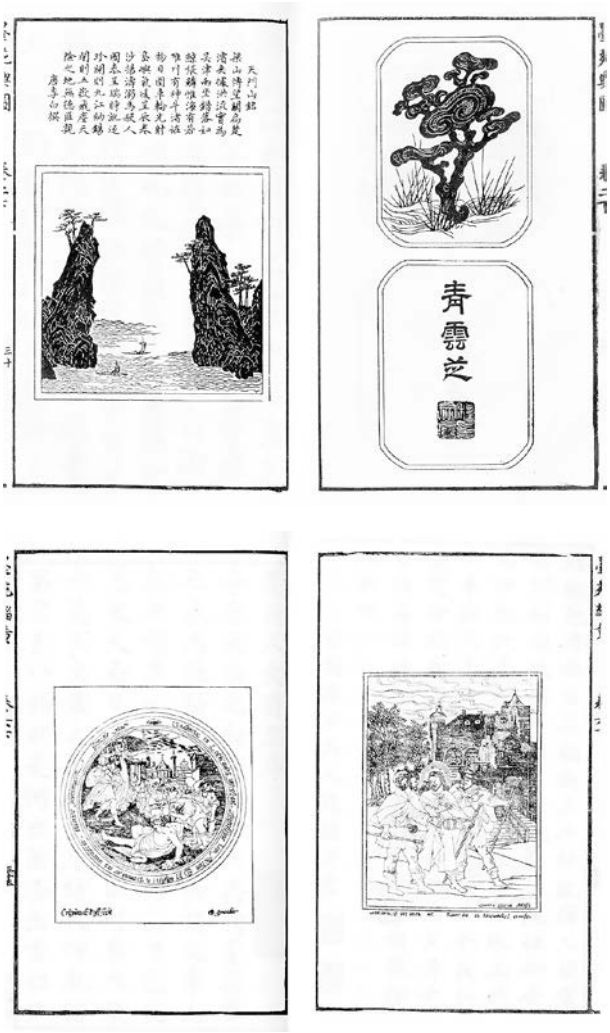

図4　『程氏墨苑』万暦33年（1605）刊

図5　荻生北渓献上本『芥子園画伝』
（国立公文書館内閣文庫）

一　兵庫頭殿より、只今御城江可罷出之由被仰遣、即罷出候處、笠翁画伝五冊御渡被成、此書物は、荻生惣七郎所持にて、差上候、則芥子園画伝之事候、昨日差上候御蔵芥子園画伝よりは版能有之候に付、惣七郎所持之本を御本に被遊候、昨日上り候御本を惣七郎へ被下候間、左様心得可申候、仍、惣七郎差上候本は、表帋・小口も損候間、表紙かけ直し、小口も少計けづり、外題張候て、出来之上、一往御上ゲ可被成候間、右之通修補仕様被仰渡候に付、御表帋等之儀、細工人江委細申付候、明後日御表紙相改候筈に御座候、右惣七郎差上候御本、五ノ三十番江納置候、

享保九年（一七二四）六月二日、即座に返却された『芥子園画伝』（第一集・五冊）が再度六月十日に貸し出されることとなり、翌日には有馬氏倫から別本の『芥子園画伝』（第一集・五冊）が書物奉行に届けられた。新たに御文庫に納められた『芥子園画伝』は、荻生徂徠の弟・北渓（名は観）が所持していたものであった。荻生北渓は宝永元年（一七〇四）に父の家督を相続して五代将軍綱吉の寄合儒者となり、さらに八代将軍吉宗の治世下においても御儒者衆のひとりとして、政治制度の考証に尽力していた。荻生家に伝えられた「先祖書」には、

同九辰年五月、荻生惣七郎観儀、絵御用被仰付候節、旧刻芥子園画伝奉入上覧候処、殊之外御気色ニ而、可差上旨被仰出、右為代翻刻芥子園画伝御書物拝領仕、唯今以所持仕候[14]、

とあり、まさに『幕府書物方日記』の記録と符合する内容が記される。北渓は吉宗から「絵御用」を仰せつかったといい、一連の「画工之姓名」吟味に関わっていたものと推察されるが、残念ながらこの作業時に集約された資料は、吉宗の下問に対して提出された論集の『名家叢書』には含まれていない。おそらく当初は書物奉行から吉宗に上げられた資料の調査に携わっていたものの、下田師古に一任しても十分との判断から、他の考証に回されることになったのだろう。この過程で北渓の有する『芥子園画伝』の方が紅葉山文庫本よりも善本であると判明したため、献上する運びになったとみられる[15]（**図5**）。「先祖書」に「翻刻芥子園画伝御書物拝領仕」とあるのは『芥子園画伝』には異版が多く、より劣る版本を拝領したことからの誤解であり、実際は御文庫本と交換するかたちになっている。いずれにしてもこの一連の流れを踏まえれば、日本の「文人画」流行の発端が荻生徂徠の『芥子園画伝』献上にあったとみることは誤りであるとわかる。

「画工之姓名」吟味はなおも継続して行われ、新たな書物が吉宗に差し出されるに留まらず、調査を仰せつかった下田師古自身も文庫からわざわざ借用する記録が増えていく。『図絵宝鑑』以外では、明末の文人で古文辞学の泰斗であった王世貞の『弇州山人四部稿』や、明初の陶宗儀によって編纂された叢書の『説郛』、明末の蔵書家として知られる毛晋編纂の叢書『津逮秘書』などが頻出し、とりわけ『説郛』正・巻九十二と続・巻三十五の二冊、『津逮秘書』に収録される『宣和画譜』五冊の出庫が目立つ。『説郛』正・巻九十二には米芾の『画史』、李廌の『画品』、湯垕の『画鑒』と『画論』、続・巻三十五には陳継儒の『書画史』と『書画金湯』、董其昌の『論画瑣言』、王穉登の『丹青志』、茅一相の『絵妙』、沈顥の『画塵』、莫是龍の『画説』、釋蓮儒の『画禅』と『竹派』がそれぞれ収められ、『津逮秘書』には『宣和画譜』や『図

絵宝鑑』のほかに、郭若虚の『図画見聞誌』、謝赫の『古画品録』、李嗣真の『続画品録』、釋彦悰の『後画録』、姚最の『続画品』、鄧椿の『画継』、米芾の『画史』といった主要な画史画論が揃っている。面白いことに、この過程にあった享保十年（一七二五）八月十一日には、隠元禅師の「偈」と同禅師の序文を有する王振鵬筆「五百羅漢図巻」が延宝元年（一六七三）に献上された旨が幕府の御右筆日記に記されるが、現在それはどこにあるのかとの下問が吉宗からなされている。[16] 画史画論を詮索する前提としてまず実作品が存在し、幕府が有した中国絵画の伝存作品をとにかく自身の目で確かめようとしていたらしい。

そしてこの「画工之姓名」に対する調査結果を承け、吉宗は長崎に渡航した唐人に対して一歩踏み込んだ要請を行う。その関心の矛先が、ついに海の向こうに存在する中国絵画へと指し示されることとなった。

同（享保）十乙巳年十一月、明朝以前の古畫数帖を摹寫して持渡るべき旨、費替（マヽ）侯に命ぜられ、また沈玉田には書籍持渡を仰付らる、

享保十乙巳年十一月、明朝以前の名畫寫持渡候儀、費賛侯御請の書付

蒙諭委帯、明朝以前之名画、十家至十四五家、要総臨七八十張至一百張内、其画幅一様寛大、臨就做成冊頁、毎家名画五六張、若罕有之名画、即一幅亦不妨、其画様山水人物花鳥草虫等、総要照本画筆勢彩色濃淡墨色、須要酷似各家風儀之別、致臨来画之総数内彩色七八分、水墨二三分、敢不遵依、但名家古画係罕有之物、官府富家珍蔵、惟恐借来臨画、勢必延遅歳月、賛自当竭力承弁、須俟臨就帯来進上、為此具呈、

享保十年十一月日　第十四番南京船主費賛侯

右和解

明朝以前の名画十人より十四五人分筆を、総画数七八十枚より百枚迄の内、画幅同様に写し、折本に仕立持渡可申候、右名画の内同筆五六枚宛有之様相心得可申候、尤稀なる名画は、一人一幅にても不苦候、画の模様は、山水人物花鳥草虫の類、随分本画の筆勢彩色濃淡墨色等能似候て、夫々の風儀相わかれ候様に写取候儀肝要にて、且又総画数の内、彩色絵は七八分、墨絵は二三分の数に相心得、持渡候様被仰付奉畏候、但名人の古画は稀に有之候に付、官人并富家に珍蔵致し候を、借請候て写取申儀に候得は、定て年月を経及延引可申と奉存候、尤私随分出精仕写させ候て、相調次第持渡差上可申候、依之以書付申上候、

大通事　彭城藤次右衛門訳

これは江戸時代の貿易関係資料を幕命によって編纂した『通航一覧』に収められるもので、享保十年（一七二五）に南京から渡航した十四番船の商船長・費賛侯が、幕府からの依頼を引き受けた際に長崎奉行へ提出した書付の写しである。『通航一覧』の成立自体は幕末の嘉永六年（一八五三）と遅いものの、長崎奉行にも仕えた漢学者・松宮観山が享保十一年（一七二六）頃に編纂した『和漢奇文』に、これとほぼ同内容の文書が収められる。[17]

その要請内容とは、明時代以前の著名画家十人から十五人くらいの作品を摸写し、折本に仕立てて持ち渡ることであった。ただし、いく

つかの条件が付けられており、一画家につき五六点、総数を七八十枚から百枚とするが、伝存作品が少ない画家については一点でもかまわないこと、画題は山水、人物、花鳥、草虫と多様であること、彩色画を七八割、墨画を二三割とするものとしている。これに対し費賛侯は、名人の古画はめったになく、官に仕える者や富有家から借りて写さなければならないだろうから、年月のかかることが予想されるが、精一杯努力のうえ条件が整い次第持ち渡ると答えた。

では吉宗は、いったいなんのためにこのような著名画家に関する摸写の持ち渡りを要請したのか。著名画家の作品そのものではなく、より現実的な摸写の持ち渡りであったのは、たとえ真筆を望んだところで具眼者のもとに納まったものは容易に手放されることはなく、入手できる可能性は極めて低いという蒐集の現実を理解していたということもあろう。けれども「画工之姓名」吟味の際に挙げられた十三名の画家の作品は、月山（任仁発）を除いて幕府の御府に収蔵されていた。このことから実際の作品を入手するつもりは当初からなく、日本に渡っていたそれらのレベルを、中国に存在する作品との比較によって確認しようという意図があったのではないかと思われる。一方、この中国絵画の摸写を持ち渡るという複雑で困難な依頼に対し、費賛侯に白羽の矢が立てられたのはどのような理由からであったのか。費賛侯は宝永五年（一七〇八）三月二十九日に三十六番南京船の客として来日したのちは、享保四年（一七一九）に二十一番南京船（五月二十三日着、翌年四月二日発）の「筆者役」、つまり商売諸事の日記算用を掌る「財福」であったのを例外とし、宝永六年の三十二番南京船（三月二十日着）、享保六年の三十番南京船（十二月十三日着、翌年四月二十七日発）、享保八年の十五番南京船（七月六日着、翌年八月八日発）、享保十年の十四番南京船（六月十八日着、翌年二月十九日発）、享保十一年の四十一番厦門船（十二月二十七日着、翌年五月十一日発）のすべてで商船長として渡航したベテランであった[18]。享保八年時には長崎奉行から唐人医師を連れ来たるように申し渡され、二年後の享保十年に周岐来という蘇州出身の医者を同伴してきた。

享保十乙巳年

一　六月十八日拾四番費賛侯船入津仕候、此船ゟ唐医連渡候事

周岐来　年五十六歳　江南蘇州府崇明県人

樊方宜　周維全

僕　毛天禄

右四人七月十一日柳屋治左衛門宅ニ御預ケ在留被仰付候其後為製薬手伝孫輔西斎壹人右同断ニ在留被仰付候事

享保十一丙午年

一　巳拾四番費賛侯事御定之割合ハ丁未南京牌ニ相当リ候処、去年唐医周岐来を連渡候為、御褒美丙午壹年限厦門牌ニ港替被仰付候、但右五人願出候内、孫碩庭厦門牌を此費賛侯ニ御与被遊此度願主之孫碩庭ハ費賛侯当り前之南京牌ニ港替被仰付候事

一　二月十六日ゟ同十九日迄去巳唐船七艘出帆被仰付候事

一厦門　丙午牌　拾四番　費賛侯

と『信牌方記録』にあるように[19]、本来ならば隔年のところを要請に応

えた褒賞として特別に連続の渡航を許されている。その実績から、特に費賛侯は日本側の信頼を得ていたものとみられる。果たしてこのような中国画家の摸写帖が完成し、吉宗の手元に届けられたかどうかは明らかでない。ただこれがうまくいかなかったために、結果として沈南蘋の来日に結びついたという見方がある。[20] いまのところそれを裏付けるような資料は見出せておらず、吉宗の意図したことにはそぐわないものと思われるが、確かに享保十六年（一七三一）十二月三日に沈南蘋を伴ってきたのは費賛侯と同様の南京船であった。『唐船進港回棹録』には、

呉鴈門譲
陳朗亭
（河）高友聞給丁巳牌
（河）三拾七番南京　本年十二月初三日帯亥牌進港丑九月十八日回棹
高友聞
（河）沈衡斎給南京乙卯牌該年壹次

と記され、[21] この三十七番南京船の商船長は陳朗亭、副船長は高友聞という名であったとわかる。けれども沈南蘋ほどの画家を連れてきた人物にしては、費賛侯のように日本側の資料中にその名を見出すことができない。ただし、渡航許可証である割符を譲ったとして注釈に記される「呉鴈門」という人物は、この二年前の四番船で「高令聞」という商船長とともに渡航した客であり、何らかの功績が認められて享保十六年に限った割符を渡されて帰航している。このような関係を踏まえると、「高友聞」は「高令聞」の書き誤りではないかとみられ、正徳四年（一七一四）から六度の渡航経験を有するベテランの同人として良いものと思われる。[22] 先の費賛侯とは同じ商売仲間ではなかったようだが、ともに南京を拠点とする商人であり、享保八年と享保十一年の渡航時には同じ時間を長崎で過ごしている。このことから享保十二年五月以降、日本への渡航がなかった費賛侯の後を承け、中国人画家を連れ渡ることで先の困難な要請に代えようとしたとも考えられる。唐人は帰化でもしないかぎり長期滞在が許されず、乗船してきた船で帰航するのが常であったので、沈南蘋も享保十八年九月十八日に同じ三十七番船で長崎を去った。再び日本の地を踏むことはなかったが、享保二十年（一七三五）に限って渡航が許される割符を授与されており、南蘋門人の高乾はこの権利を用いて来日したものとみられる。吉宗が沈南蘋を名指しで招聘したと考えるむきもあるが、事例の多い医師招聘の場合をみてもそれほど気安く渡航の決意を示す人物はおらず、依頼された商船長の苦労が看て取れることから、現実的には人選は商船長側に任されたとみるべきであろう。

このような中国絵画の摸写持ち渡りの要請がなされたあとも、依然として書物奉行での「画工之姓名」吟味は継続されている。『幕府書物方日記』の享保十一年（一七二六）七月十四日には、[23]

一　左之御書物唯今可差上旨、兵庫頭殿より被仰下候ニ付、差出之、
五之廿二番
図絵宝鑑　三冊
右差出之候処、則御小納戸浦上弥五左衛門江御渡候、暫有之弥五左衛門被罷出、拙者江逢被申、図絵宝鑑ニ馬麟が伝ハ無

之候哉と被承候付、和本ニハ有之候得共唐本ニハ無之候旨申候ヘハ、然らハ致吟味右之伝書抜候而なり共差上候様ニと被申候付、帰宅仕相考、又々御文庫江罷出、今一部之図絵宝鑑も令一覧候処、是ニハ右馬麟か伝も有之候付、則御本丸江罷出、弥五左衛門江相渡之候、

五之廿二番

図絵宝鑑　四冊

右相渡之、宝鑑二部有之候内、一部ハ補遺有之、一部ハ補遺無之候故、先刻補遺有之候を兵庫頭殿江差出申候、然処、馬麟か伝之儀御申聞候故、見合申候ヘハ、此四冊物ニ有之候ニ付、持参候由、申達候ヘハ、被請取之、御用相済次第御側衆江相渡し可申旨、弥五左衛門被申聞之候、此節兵庫殿ハ御退出故、此事不申達候、

として、吉宗側近・有馬氏倫から仰せつかった三冊本の『図絵宝鑑』を差し上げたことが記される。受理した吉宗は、この書物には中国南宋時代の画家・馬麟の伝記は収録されていないのかと即座に尋ねている。そこで下田師古は承応元年（一六五二）に和刻された刊本には馬麟伝が存在することに疑問を持ち、改めて文庫に収められたもう一方の四冊本『図絵宝鑑』を調べたところ、この伝が収録されていた。下田師古がはじめに三冊本『図絵宝鑑』を差し上げた理由は、四冊本の方にはない補遺巻が付されていたためという。ではなぜ補遺巻までを含んだ三冊本には馬麟伝がなく、四冊本の『図絵宝鑑』の方のみに存在したのか。幸いなことに、現在に至るまで紅葉山文庫を引き継いだ国立公文書館の内閣文庫には三冊本の『図絵宝鑑』が伝えられている。[24] この三冊本には版心の下部に「汲古閣」とあることから、本来は『津逮秘書』に含まれたうちの『図絵宝鑑』だったと判明する。馬麟伝を含むはずの「巻四」については、韓祐に続く戚仲、許迪、楊安道、林谷成、牟仲甫、李班、楼観、馬麟、方椿年、蘇顕祖十人分の伝記が欠落しており、次に趙賓王を掲載するかたちとなっている。さらにこの趙賓王から呉瓌までの二十名余りは、巻末に近い趙君寿と翟汝文の間になければならない。『津逮秘書』本の『図絵宝鑑』は、落丁、錯簡のある本に基づいた不備の多い版だということがわかる。[25] このような事情から、紅葉山文庫の三冊本『図絵宝鑑』は落丁のない完本であったにもかかわらず、『津逮秘書』本であったために馬麟伝を含んでいなかったのである。吉宗は三冊本と四冊本をともに借り出し、学者さながらに双方の違いを自らの眼で確かめている。

享保九年六月以来、継続的に行われてきた「画工之姓名」吟味がようやくひと段落つくのは、下田師古が『津逮秘書』を返納した享保十二年（一七二七）閏正月十五日で、開始から実に二年半後のことであった。その目的には、日本に伝来していた中国絵画の素性を真贋含めてできる限り明らかにしようとする意図があったと考えられる。それから一年半後、ついに牧渓の「瀟湘八景図」が一堂に会されることとなる。

2　吉宗時代に至る中国絵画の輸入

八代将軍吉宗の中国絵画に対する愛好は、持ち前の向上心と関心の広さによるところが大きいが、十八世紀初頭は海外からの物品や情報が堰を切ったかのように流入した時代であり、中国の文化に対してより親近感を持ちやすい状況にあったことを踏まえる必要がある。[26]

いまだ江戸開幕以前の十七世初頭において、中国の明王朝は朝貢以外の貿易を建前として禁止しており、その商船が日本に渡航することも許されていなかった。けれども天下を掌握した徳川家康は勘合貿易の再開を熱望し、その意志を示したことで次第に福建あたりの商船が九州の各所にやってくるようになる。寛永十二年（一六三五）に発布された互市の場を長崎一港に限る長崎限定令以降は、一部の藩を除いて諸藩の貿易権を否定するとともに、外国船には舶載品のリストを提出させるなど、貿易統制を強めて幕府の主導権を確立していく。寛永十四年の島原の乱、同十六年のポルトガル船の追放を経て、国内的には安定するかに見えた対外貿易であったが、正保元年（一六四四）には明都であった北京が満州族の清によって奪われ、明清交代の混乱期に突入する。明王朝は滅んだものの、その血を引く唐王・朱聿鍵から国姓の「朱」を賜った鄭成功らが福建や台湾を拠点に反清の狼煙を上げ、その没後も嫡子の鄭経があとを継いで抵抗を続けた。このようなかで、清王朝は鄭氏の資金調達を防ぐ目的で現在の山東省から江南、浙江、福建、広東にわたる沿海部の民を強制移住させて空白地帯とし、一六六一年に一切の出航を禁止する遷界令を発布した。一方、一六七三年には平西王（雲南）の呉三桂、平南王（広東）の尚之信、靖南王（福建）の耿精忠が反清の兵を挙げる三藩の乱が勃発し、ますます混乱が広がることとなる。長崎へ来航する中国船は寛永年間には平均して六十艘弱であったが、明が滅んでのちは鄭氏系の商船を中心に二十艘あまりが往来するのみになったという。一六八一年に三藩の乱が治まり、さらに翌年には鄭氏の反清も終息をみたことで遷界令が解かれ、代わりに自由な貿易を認める展海令が一六八四年に発布された。これによって中国からの渡航数は一気に跳ね上がり、翌年には八十五艘、その三年後には二百艘近くにまで至ったとされる。[27]

このように目まぐるしい海外事情を承け、日本側においては少しでも有利な取引が行なえるよう、種々の貿易法が試みられた。明暦元年（一六五五）にはそれまでの「糸割符制」が廃止され、「相対仕法」に改められている。「糸割符制」とは、京都、堺、長崎、大坂、江戸の五カ所商人が独占的に中国製の絹糸を購入し（パンカド）、さらに五カ所それぞれの配分率に応じて割り当てる制度である。けれども絹糸の輸入量が次第に減少して価格が高騰したため、幕府は「糸割符制」を廃止すれば輸入量が増加し、価格も安くなるのではないかと考えた。そこで国内商人の自由な取引参加を認める「相対仕法」に改めたものの、逆に競買いの現象が激しくなり、外国人に元値決定の主導権を奪われる結果となってしまう。加えてますますの価格の高騰により、代価として支払われる金と銀の海外流出に拍車がかかった。この時代には国内における金銀の産出量も激減しており、幕府はこの弊害を改めて輸入価格の抑制と金銀流出の阻止を行なうため、寛文十二年（一六七二）に「貨物市法」を導入した。これは値組を掌る五カ所の札宿老と長崎の諸目利が荷揚品を見分し、市場価格の半値ほどにつけた額を長崎奉行に提出することで元値が決定される仕組みである。それを外国商人に提示し、金額に同意するならば取引成立、不同意ならば積み戻しとなるが、後者は大きな損失となるため意に満たなくても合意せざるを得ず、日本側に有利な貿易法であった。

この「貨物市法」に至る過程で、幕府は輸出入禁止の品目を拡大している。『唐通事会所日録』の寛文八年（一六六八）三月二十二日条には、

日本ゟ異国江御渡し不被成物之類

一　きぬ　紬　綿　一　織木綿并くりわた　一　布之類
一　麻　一　銅　一　漆
一　油　酒　此貳品は船中之ために少し持渡分は不苦、
右之分、当年ゟ異国江差遣まじく候、

異国ゟ持渡間敷品々之覚

一　薬種之外植物之類　一　生類　一　小間物道具
一　金糸　一　薬種に不成唐木
一　珊瑚珠　一　たんから　一　に土
一　きやら皮　一　ひよんかつ
一　衣類に不成結構成織物
右之分、来年ゟ日本江不可持渡候、

一　らしや　一　らせいた　一　しやうしやう皮
右三色可持渡候、
右之外毛織之類可為無用候

と、在留唐人に伝える内容として、今後の持ち帰り及び持ち渡りを禁ずる品々を挙げている[28]。なかに「小間物道具」という項目があり、書画骨董の類ともみられるが、これだけでは具体的に何を指すのか判然としない。けれども『華蛮交易明細記』や『長崎集』、『長崎記』といった別の資料にはその詳細が書き記される[29]。

一寛文申年（一六六八）ニ御吟味ノ上、唐船ヨリ日本江持渡候品々御停止被仰付候、左之通、

一薬種ノ外植物類　一薬ニ不成唐木　一生類　一伽羅皮
一ひょんかつ　一たんがら　一器物翫物之類　一丹土
一香爐花入等（但かねノもの焼もの共に）　一くわんせう
一半鐘　一佛　一人形　一どら　一燭臺　一万焼物類
一香合（焼物・塗物・木地之もの）　一文鎮　一火入
一筆架　一硯屏　一水入　一水指　一水次
一水こぼし　一食籠　一印籠　一茶出シ　一灰壷
一卓　一香臺　一棚　一花臺　一菓子盆（長盆・角盆・其他色々）　一硯箱　一料紙箱　一箪笥　一筆軸
一繪并文字　一額　一筆　一青貝（其外塗物之板色々）
一櫛　一書翰紙并色紙　一扇子　一針　一硯石
一圖　一燈籠　一吹屋筒　一るり燈　一繪簾
一石盤　一舛降圖　一玉子ノから　一繪圖色々（但世界之圖ハ御免）　一珠数色々　一土焼徳利　一火のし
一ちゃるめら　一硝子道具色々（但目鏡并目鏡ニ成候硝子ふらすこハ御免）　一きせる類　一金唐革　一阿蘭陀箔
一かつぷり　一作り物（鼈甲・角類・練物・人形・匂ひ袋・花色々）　其外細物道具色々（但シ墨ハ御免）
右之外
一衣類不成結構成織物　一毛織ノ類（羅紗・羅背板・猩々緋、其外色々、尤花もふせんハ御免）　一切類　一手拭
一珊瑚珠　一琥珀　一練物玉類　一石ノ緒留類
右ノ品々其節同前ニ商賣仕候儀御停止有之候得共、其後段々御赦免有之し由

阿蘭陀國ヨリ持渡り之品御停止、左之通、
一堆朱青貝卓ノ類　一同硯箱　箪笥　香合類
一唐金　香爐・花入・筆架ノ類　一水指はんとうノ類
一焼物・皿鉢・茶碗・香爐・花入等ノ類、壷并茶入ノ類
一佛　一唐繪・軸物・押繪等ノ類　一金絲　一羅紗
一猩々緋　其外一切毛織類　一衣類ニ不成織物
一珊瑚珠・瑪瑙・琥珀・水晶等珠数類（但緒留ハ不苦）
一生類　一薬種ノ外植物類　一薬種不成唐木
一器物并翫物之類
右唐人阿蘭陀持渡り之品々、中古ヨリ御停止被仰付置候處、元禄十丑（一六九七）八月廿日丹羽遠江守様、諏訪下総守様御立合之節、於西御屋鋪以前ノ通持渡り次第商賣可仕旨御赦免ノ御書出、年番町年寄後藤庄左衛門方江御渡被成候

中国船だけでなく、オランダ船による輸入禁止品も掲げられており、両者においておおむね一致することが明白である。ここで注目されるのは、金属製、焼物、堆朱による三具足や文房具類に加え、中国船に対しては「絵并文字」、オランダ船には「唐絵・軸物・押絵等ノ類」の一項が含まれる点である。「絵并文字」の用語に関しては、正徳四年（一七一四）二月二十日に肥前平戸藩主・松浦篤信が長崎を視察した際、唐人屋敷を訪れて「文字并絵など御書せ御覧被遊候」とあることから、唐人が書くものとしての「書画」を指すのは間違いない[30]。オランダ船に対する内容とともに考えると、掛軸や巻子を指す軸物、屏風や画帖を指す押絵といった中国書画全般の輸入がこの寛文八年（一六六八）に禁止されていることがわかる。これは中国国内の騒乱や遷海令の影響で来航が減り、絹糸を始めとした主要品の輸入量減少によって価格が高騰したことの対処法として、中国書画を始めとする奢侈品の類をなくし、最重要品であった生糸、絹織物、薬種などの量が相対的に増えるのを期待したためであろう。ちなみに同じ寛文八年三月には江戸、京都、長崎を始めとした主要都市の町人に対し、奢侈を禁ずる倹約令が出されている[31]。上掲資料によれば、これら輸入禁止品はその後の情勢に応じて次第に赦免され、最終的には元禄十年（一六九七）八月二十日、長崎奉行によって解禁されたとする。二日後の『唐通事会所日録』八月二十二日条には「唐船に申し渡す覚」として、「一唐船より持渡之小道具前々之通商売可仕候、但生類・貝類其外無益之品者可為無用事、」と記されることからもそれは裏付けられる[32]。ただ、中国書画の解禁が同じ元禄十年であったかについては、輸入品の値組において重要な役割を果たした目利職の設置を踏まえる必要があろう。諸目利は各荷物を精査して適切な値踏みが出来なければならず、基本的には寛文十二年（一六七二）の「貨物市法」実施以降に必要となった職である[33]。ただし、重要な輸入品にともなう「鮫目利」「塩硝目利」「鹿皮手本見（鹿皮目利）」「薬屋（薬種目利）」「伽羅目利」などはこれにさきがけて寛永年間に設置されており、その後、寛文から天和年間にかけては「書物目利」「油薬目利」「糸目利」「端物目利」が、元禄年間には「唐物道具目利」「茶碗薬手本見（茶碗薬目利）」「唐絵目利」などがそれぞれ設けられた。このうち中国絵画の値組を行なうのは「唐絵目利」であり、元禄十年に一名、手伝い一名が任命されているが、実際に稼働したのは『長崎諸役人始年号』に記される元禄十一年とみられる。

「唐絵目利」が設置された元禄十年（一六九七）は、まさに三十年

にわたる禁令が解かれ、中国絵画の輸入がおおやけに認められた画期となる年であった。これ以降、幕府や長崎奉行は一八〇度方針を転じ、絵画のほか三具足や文房具などの中国文物を大量に輸入すべく、積極的に清商に働きかけている。『唐通事会所日録』元禄十六年（一七〇三）十一月二十一日条には「高木作太夫殿ゟ出船之唐船江誂被遣候品之書付参候」として、「伽羅」をはじめ「堆朱印籠并盆」「堆朱文庫・硯箱」「唐銅香炉・花入」「焼物香炉・香合・花入」などの諸品が列挙されるなかに、「唐絵三幅対又は二幅対、一幅に而も宜ヲ」の一項が認められる[34]。これは幕府や長崎奉行などから清商への注文品を書き上げた長崎代官・高木宗輔の書付で、これまで輸入禁止品であった小間物類が大半を占める。中国絵画については特に細かい指示が付されており、三幅対もしくは対幅が望ましいが、なければ一幅でもかまわないとしている。帰港する唐船に対しては常にさまざまな要請がなされるが、特に宝永二年（一七〇五）十月二十九日には、長崎奉行・別所常治（任期・一七〇二～一一）から「河南清明上河之図」という特異な注文品が伝えられた。一艘だけでは心もとないと思ったのか、二十一番南京船だけでなく、六十五、六十九番船に対しても「青貝之碁笥」とともに申し渡されている[35]。時は五代将軍綱吉（一六四六～一七〇九）の治世下であり、注文内容の具体性を考えても将軍もしくはその周辺からの依頼品ではないかと思われる。なぜ注文主が「清明上河図」の存在を知っていたのか興味深いが、このような「唐物」への熱気が渦巻き始めてからおよそ十年後、徳川吉宗を八代将軍として迎えることとなるのである。

二、荻生徂徠の絵画観

1　徂徠周辺の中国絵画蒐集―本多忠統と越智雲夢―

中国において為政者の学問であった儒学は、はやく日本の古代にもたらされ、その後の時代も政治や文化に影響を与え続けてきた。室町時代には宋学を大成した朱子学が儒学思想の中心となり、江戸時代に入ってもその地位が揺るぐことはなかった。荻生徂徠はこのように強い影響力を有した朱子以降の経書解釈「新注」に依らず、漢時代以前の「古注」や史書である「左国史漢」、『楚辞』『文選』などを尊重し、いにしえの聖人による教えや言葉に直接迫って解することを目指した古文辞学に傾倒する。そこには日本の社会形態や文化に馴染みやすいように独自の視点で解釈する試みもあり、四書五経の経書のみに固執するのではなく、広く詩文章を重視することで中国文化全般に対する目を開いた。その意味で徂徠の学問は、儒学から漢学へと門戸を開くひとつの画期であったということができる。このように日本思想史上の重要人物であった荻生徂徠は、絵画に対してもそれまでとは異なる新たな価値観を提示したものと想定されるが、残念なことにまとまった画論を残しておらず、具体的に明らかにするのは困難な状況にある。けれどもそれを丹念に追っていかなければ、十八世紀前半の日本と中国間に存在する絵画の影響関係について議論が深まることはない。そこで本人の著作や伝記、その周辺資料から、絵画に関する断片的な言動を拾い集めることにより、徂徠の絵画観を探ってみたいと思う[36]。

荻生徂徠（一六六六～一七二八）は、幼名を雙松、字を茂卿、通称を惣右衛門という（**図6**）。父の荻生方庵（一六二六～一七〇六）は

図7　荻生徂徠墓（長松寺／東京都港区）

図6　「荻生徂徠肖像」
（『先哲像伝』弘化4年・1847刊　所載）

江戸の医者で、いまだ上州館林藩主であった頃の五代将軍・徳川綱吉の侍医となっている。延宝四年（一六七九）には綱吉から処罰を受けて江戸所払いとなり、十四歳の徂徠ともども方庵妻の実家であった上総長柄郡本納村に身を寄せることとなった。江戸と大きく異なる環境のもと、徂徠は農民や漁師の生活を目の当たりにしながら十三年を過ごし、その間、自学自修によって朱子学系の学問を身に付けたと伝える。元禄五年（一六九二）に罪を許された方庵は再び綱吉に近侍し、四年後の元禄九年には幕府の奥医師に取り立てられた。一方、医学を継いだ徂徠の兄・春竹は上総に留まることを選び、この地において没したという。徂徠は父に先んじて江戸に戻り、増上寺付近の芝三島町で漢学の塾を開いたが、元禄九年八月には綱吉の側用人として権勢を誇った柳沢吉保（一六五八～一七一四）に俸禄十五人扶持の御馬廻役、翌月には大近習役として出仕している。さらに翌年には十人扶持を加増され、本分であった儒者として仕えた。侍講を勤めるに留まらず、元禄十四年から宝永三年にかけては吉保が中国正史の翻刻を企画したのに伴い、同僚の志村楨幹とともに『晋書』『宋書』『南斉書』『梁書』『陳書』に訓点を付し、校注を加える事業に携わっている。綱吉の柳沢邸御成の際には陪席することも多く、時には吉保に伴って登城し、将軍自らによる論語や易の講義を拝聴したほか、幕府の儒官・林大学頭鳳岡などと議論を行なったりもしている。これらはしばしば華音、つまり当時の中国語で行なわれたという。綱吉薨去後は吉保からその一代記である『常憲院殿贈大相国公御実記（憲廟実録）』の編纂を命じられ、これらの功績によって最終的に五百石の俸禄が与えられた。宝永六年（一七〇九）、吉保が駒込の六義園に退隠したのを機に、常勤の免除と藩邸を出て江戸市中に居住することが許されたが、身分や俸禄はその

ままであった。茅場町に住居を定めたことから、「茅」と意味が通じる「菉」の字を用いてその邸を「菉園」と名付け、以後、牛込、赤城（神楽坂付近）、市ヶ谷大住町と移転しているものの、その呼称だけは用い続けた。なお、柳沢藩邸を出る少し前の徂徠三十九か四十歳の頃に、たまたま中国明末の古文辞学者であった李攀龍の『于麟集』と王世貞の『弇州山人四部稿』を入手したことで、これまでの朱子学から古文辞学へと学問の方向性を大きく変える結果となった。吉保退隠後もその四男刑部少輔経隆や五男式部少輔時睦に学問指南を行なっていたが、政治の中心からは距離を置く日々が続く。このような徂徠がふたたび幕府政治と関わるのは、その儒官・室鳩巣が成し得ずにいた『六諭衍義』に訓点を付す作業を、享保六年（一七二〇）に八代将軍・徳川吉宗から命じられたことによる。これを機に紀州以来の吉宗側近であった有馬兵庫頭氏倫の邸宅へ月に三度ずつ出勤する「御隠密御用」を仰せつかり、間接的に政治の諮問にあずかることとなった。その後、吉宗からの幕臣登用打診は辞退したものの、享保十二年四月にはそれまでの功績が認められ、拝謁が行なわれている。翌年の正月十九日に六十三歳の生涯を閉じ、三田の長松寺（東京都港区）に葬られた（**図7**）。

徂徠が重視した中国の詩文には題跋や画賛だけではなく、書画や文房具についての直接的な記述も多く含まれていた。常々、そのようなものに触れていれば、中国の文人士大夫が好んだ同様の対象に興味を持つのは当然のことであろう。それは為政者が学ぶべき儒学にとどまらず、中国文化の全体を包括する漢学へと広がる契機ともなる。実際に徂徠がいくつかの中国書画を手にしていたことを、その門人が書き留めている。

徂徠家蔵せる仇実父の桃李園図に題す

徂徠先生の家、「桃李園に宴する図」あり。仇十洲画くところなり。先生謂て曰く、『余、これを得て久しからず。初め商估携へ来るに、上に李白の序あり。文衡山の筆にして、余、これを贋と視るなり。商估に問て曰く、「画と題とみな真なるか」と。曰く、「然り。然るにその画、時人いまだ鑑してその真なるを定むる者あらず。書はすなはち衡山の真蹟にして、誠に欺なきとなす」と。余、笑て曰く「爾、その題を愛さば、爾の持去するに任す」と。すなはちその額を剥ぎてこれに授け、ひとりその画を留むと云ふ。ああ世、衡山と断ずるは果たして能字なるがゆえんか。何を以てかその真贋を明かにせん。我聞くならく、「耕者はよくその穀粟を養うゆえんを知り、工者はよくその梗梓を用ふるゆえんを知るなり」と。みな自得して以て知るなり。自得せざれば何を以てか知るを得ん。彼はその櫝を愛し、我はその璧を愛す。各々その所を得るか』と。牛門に宴するの日、掛けて壁間に在り。…先生曰く、「樹石の間に髣髴として「嘉興項氏家蔵之印」あり。これを考ふるに嘉興は古嘉禾なり。項氏は財に富み、家に金石・書画を蔵し、天下に冠たり。これまた以てその真を徴するに足れり。題はすなはち後人加ふる所なるのみ」と。余、大に喜びて曰く、「余、項氏の蔵する所の王右軍・蘇子瞻・米元章の帖あり」と。つひにこの語を題してその剥を補ふ。先生あるいは謂ふ、「真の南山、いよいよ衡山を假るや」と。

（本多忠統『猗蘭台集』巻之四）

幕府の要人であった徂徠門人・本多忠統の手によるもので、享保十

七年（一七三二）刊行の『猗蘭台集』に収められる。[37]この話は徂徠学派の中でも特に知られたものであったらしく、天明元年（一七八一）頃に編纂された同派の基礎資料である『蘐園雑話』にも、

蘐園に仇英が桃李園の画と文徴明が賛の掛物を持来るものあり。徠翁見らるるに、仇氏が画は正真物にして文徴明は偽書なり。価の高下は如何と尋らるるに文徴明ゆへ高値なりと云ふ。然らば徴明をば返し仇氏が画ばかり取る可しとて甚だ廉直にて買はれたり。後西台侯賛せらる。優遊館にも小林海鴎を頼みて此図を取たり。

と、価格の内容に改変して取りあげられる。[38]

本多忠統（一六九一～一七五七）は、近江膳所藩の分家であった本多忠恒の次男で、その死去にともない宝永元年（一七〇四）に遺領を引き継ぎ、伊予西条藩主のち伊勢神戸藩主となった。[39]五代将軍綱吉の小姓を務めたのち、八代吉宗の時には大番頭、奏者番兼寺社奉行となり、享保十年（一七二五）に若年寄に就任している。以後、二十年あまりの歳月をその職のうちに過ごした。吉宗による享保の改革を輔けて財政難打開に努め、飢饉救済などにも奔走している。延享四年（一七四七）に発生した旗本板倉勝該による熊本藩主細川宗孝殺害という殿中刃傷事件の際には、細川家存続のために尽力したと言われる。荻生徂徠やその最初期の門人であった安藤東野との交際は、五代将軍綱吉が没する宝永末年頃、つまり忠統二十歳前後から始まったようである。

上掲資料では、徂徠邸を訪れたときに明代の画家・仇英の手になる「桃李園図」を観覧したことに触れる。それはごく最近、商人が携えてきたもので、作品の上部には仇英と同時代の文人・文徴明による李白の「春夜宴桃李園序」が書されていたという。徂徠はこの文徴明の書を贋作と見たが、敢えて商人に書と画どちらも真筆であるのかと尋ねた。商人は画の方はいまだ鑑定を経ていないものの、書はまぎれもない真筆であるから画もそうだろうと答えたので、徂徠は笑いながら、書の方が気に入っているなら持ち帰ってもかまわないので、画だけ貰うと言って入手したとしている。文中に「牛門に宴するの日」とあることから、忠統がこの作品を見たのは徂徠が江戸城北の牛込に居した正徳四年（一七一四）から、そこが火除地となって移転を余儀なくされる享保五年（一七二〇）四月までの間とわかる。徳川吉宗が八代将軍に就任する享保初年頃には、江戸市中において仇英や文徴明と称する作品が売買されていたこと、樹石の間に薄れた「嘉興項氏家蔵之印」という印が捺されているのに着目し、この作品が浙江省嘉興市の資産家であり、収蔵家として知られた項元汴（一五二五～九〇）の所蔵であったと指摘していること、さらにそれが鑑定のうえで重視されると判断したことなど、徂徠の時代における中国絵画の流通とその観点が知られる好資料である。徂徠らが中国絵画を身近な蒐集対象ととらえ、その前提として鑑識が重要との認識を抱いていたとわかる。本多忠統が同じ徂徠門人であった服部南郭（一六八三～一七五九）に宛てた書簡では、

又（子遷に与ふ）

余、かつて足下と書画を鑑する者を誹笑すること久し。頃、人ありて明の呉野仙の自画讃を携来す。図書儼然たり。余すなはち

今の鑑者をして鑑せしむ。画は呂記と曰ひ、讃は趙子昂と曰ふ。余笑て捧腹す。それはた何を以てかこれを鑑為するや。然れども流俗はこれを信用して問はず。識者の言ふ所はまた何の故なるか。それ歎ずべきか、またはた歎ずべからざるか。世の燕石となすところの者は、我得てこれを蔵す。みな明璧なるのみ。流俗用ひざるは、吾が黨の幸いなり。およそ人の好む所は大抵、明の笠翁好む所のごとし。故に書画の體、古雅を欲せず。ここを以て近来の書画もまたかくのごとし。歎ずべきこと甚し。足下、これを如何とす。鑑者の盲昧、誹笑することますます甚し。

（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之四）[40]

と、当時の非合理な書画鑑定に対して忠統南郭ともに批判的であった旨を記している。呉野仙というのは呉小仙の誤りで、明中期に活躍した浙派の画家・呉偉のことではないかと思われる。その自賛のある作品を「鑑者」に見せたところ、画は明代中期の呂紀、賛は元初の趙孟頫だと返してきたので抱腹絶倒したとする。つまり、呂紀の画に趙孟頫の賛があったとすれば、賛の方がはるかに早く書されていたことになり、制作順序が逆だというのである。これは極端な事例であろうが、忠統の交際範囲に鑑みると、「鑑者」というのは身近にあった狩野派の画家だったとみられる。いまだ「極め」という格付けのようなことがまかり通っていたのに対し、忠統や南郭はそれには飽き足らず、作品の情報を合理的に判断して筆者を見定めようとする態度を有した。

別の忠統と南郭の往復書簡には、徂徠が有した中国書跡に対する言及が見られ、その蒐集と鑑定の方向性を窺ううえで重要である。

子遷に与ふ

昨、余、二十四聖賢純孝の画を得たり。跋は明人数輩みな仇実父の画妙を賞翫するの語なり。巻初に王元美鑑賞の図書あり。巻末にまた詩あり。その詩、仇生逝後、その画に因りてこれを懐しむ語なり。すなはち元美の自作なり。想ふに、或は元美蔵中の物なるか。その図書及び詩中の語もまた蔵中の意あるなり。惜しいかな、その画は伝はらず。然れども徂夫子家蔵の外、いまだこの書あるを聞かず。…

（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之四）

又（猗蘭侯に報ゆ）

承る、奇巻蔵中の珍となると。諭に依て伏して審にするに、首すでに王元美が鑑印あり。末また王が自書詩序あり。まことに弇園の襲物たること、疑ふべき者なし。また審らかにす、もと仇氏の画巻にして、すでにその図を脱すと。恨むべきごときといへども、しかれども世の仇画なほ多し。王の書、見ること希なり。すなはち侯の奇愛をもってその仙去するに任す。また妨害なきのみ。知らず、中間百余年、誰が手に落在するかを。和璧、荊石に韞され、人識る者なし。今すでに侯家の雅賞を受け、謂ふべし、久を歴てたちまち光輝を吐くと。これが為に欽羨歇むことなし。さきごろ来翁、元美が蹟を蔵め、時論もって二なしとなす。今はすなはちこれあり。物の精を発するや、もとより測るべからざるなり。八日趨陪し、これを以て下物となさば、恐くはまた侯家の醸を傾倒せん。遅々。

（服部南郭『南郭集二編』巻之十）[41]

それぞれ本人の詩文集に収めるものであるが、二通を併せると忠統

が仇英の「二十四孝図巻」を入手したと伝え、南郭がそれに答える内容であるとわかる。「二十四孝図巻」は残念なことに画自体は失われ、明時代の文人数人による題跋が残されるのみであった。ただ、巻頭部分には明末における古文辞学の雄であった王世貞（一五二六～九〇）の旧蔵を示す鑑蔵印が捺されており、さらに巻末にはその手跡の詩も付されていた。王世貞の墨跡は稀有で、当時は荻生徂徠が所蔵するもの以外は知られていなかったという。この徂徠が有した王世貞の墨跡は、正徳五年（一七一五）に仙台藩の漢学者で画家でもあった佐久間洞巌（一六五三～一七三六）から、その五十歳を祝って贈られたものであった[42]。徂徠が朱子学から古文辞学へと移行したのは、王世貞の著書を入手したのがきっかけとされているから、まさに門下にとっても垂涎の的だったのであろう。このように徂徠らが時代の近い明代の書画を蒐集していた様子が窺えるが、門下の間では書画は大系的な中国文化の一部であると認識され、自らの歴史観を構築するうえでの重要な知識として活かされていた。

梁楷の蠶桑図を摹するに跋す

海内、狩氏を以て画史の魁となし、その初めはけだしまた宋代を衣鉢とす。数十年来、忽かに淡白に趨き、委ねて頽落に靡き、よく極めて止まることなし。技の厄と謂ふべきのみ。この歳の春、猗蘭藤公、梁楷の蠶桑図を摹せしめ、以て相示さる。茂卿、愕然とすることこれを久うして曰く、「あたはずにあらざるなり、なさざるなり」と。孟子の言、あに吾れ欺かんや。然りといへども、もし藤公の督責なからしめば、いづくんぞよくこれを辨ぜんや。これを過りて已往、狩家の技、それ初に復するに庶からんや。それ天下の事は滔々として返らず、その本真を失ふは、あにただ画のみならんや。ああ今、藤公、三を湊て一となし、また初を尚ぶなり。茂卿、すでに原画を覩るあたはず。すなはちその肖るやいなやを言ふあたはず。故にただこれを言ふのみ。

（荻生徂徠『徂徠集』巻之十八）[43]

忠統は狩野派の画家に命じ、南宋の画家・梁楷による「蠶桑図」を摸写させた。この作品に徂徠は跋文を寄せ、狩野派の絵画に対する論評を加えている。その当初は宋代絵画に基づいて画風を形成してきたために優れていたが、この数十年来は淡泊な方向へ流れて頽廃し、もはや止めるすべがないとの観念を抱いていたと述べる。ところがこの摸写の出来映えには愕然とし、忠統のような者が指導すれば当初の風趣を備えた表現ができないわけではないとする。さらに画だけではなく、世の中の事物はどんどん本質を失って元に復さないものであるが、狩野派の絵画がその原点に帰る日も近いかもしれないと締めくくる。徂徠は狩野派絵画に対して消極的に評していたことがわかるとともに、逆にどのような絵画を評価していたのかを理解するうえで興味深い内容となっている。この梁楷筆「蠶桑図」の摸本については、忠統と南郭の詩文集にもそれぞれの跋文が収録されている。

宋梁楷の画を摹するの跋

この一巻、宋梁楷の画を摹するところなり。原画は裁ちて三と作す。意は賞茶家、掛軸を尚ぶ故なるのみ。その一は照燈検蠶を以て終ふ。その二は傾箔秤繭を以て終ふ。その三は繅成織機を以て終ふ。合わせてこれを観れば節々として相接し、儼然として一

全軸なり。相伝ふるに、その二・三は東山慈照公の庫物にして近世併すと。その一は狩守信家に在り。筆意奇絶にして神妙言ふべからず。梁楷の画、それこれを以て最となすか。大抵梁楷、多くは減筆なり。故を以て世、初めこれを疑ふ。然れども『図画宝鑑』載するに「院内に掛くる者、人その精妙を敬伏す」と。すなはちひとり草々たるのみに非ず、これすでに精妙に近く、いよいよ貴ぶべきなり。予、すなはち狩栄川をしてその二を、新寒竹をしてその一と三とを摹せしむ。すでにして成りて真と二なし。また以て妙手となすに足れり。遂に巻軸となして蔵す。

（本多忠統『猗蘭台集』巻之五）

西台侯の為に画巻に跋す

書画は物といへどもまた知ることあらんや。神物にして俗手に落つるは一厄と謂ふべし。狩氏蔵するところの宋の梁楷画蠶図は、相伝てもって横披三幅となす。けだし絶品なり。西台侯覧てこれを愛す。良工をして摸せしめてこれを留む。它日、至ればすなはち装して一軸と作す。首末すでに具し、大に神彩を増す。侯曰く、「世、砕錦をもってこれを玩ぶ。惜むべし。神物つひにまさに合すべし。これしばらく摸すといへども、またもってその冤を雪むるに足らざらんや」と。余曰く、「顧虎頭のいはゆる妙画の霊に通ずるはなほ人の登仙するがごとしとは、あにこれなるか」と。侯すなはち笑ふ。けだし侯の好むところは雅古にして世俗に異れり。ひとりその学のみに非ず。（服部南郭『南郭集二編』巻之八）

二つを併せみると、この「蠶桑図」はもともとひとつの画巻であったが、中世のある時期に掛軸を尊ぶ茶道家の手により①「照燈検蠶」②「傾箔秤繭」③「繅成織機」の各場面で終わる三つに分断されたという（**図8**）。このうち②と③は室町八代将軍・足利義政の東山御物として伝来し、残る①は鍛冶橋狩野家に伝えられたとする。忠統は木挽町狩野家六世の狩野栄川古信（一六九七～一七三一）に②を、木挽町狩野家四世・狩野常信（一六三六～一七一三）の有力門人であった新井寒竹常償（？～一七三一）に①と③をそれぞれ摸写させ、本来のように一巻に仕立てた。二人の画家はともに享保十六年（一七三一）に亡くなっているため、それ以前の制作ということになる。御府の宝物目録である『柳営御物集』によると、③は竪三尺九寸、横三尺五寸五分で、享保十四年八月二十九日に「御奥より出る」とあることから、八代将軍吉宗が私有していたのを幕府の蔵に納めたものとわかる。[44]

ここで注目されるのは、忠統が『図絵宝鑑』の「中国の皇帝の側にあった梁楷作品は精妙であったため人々が敬服した」との記述を引き、日本に伝わる梁楷作品の多くが減筆体の草々としたものであるのを理由として細緻な「蠶桑図」の真筆を疑うのは間違いだ、としている点である。一方で南郭も「蠶桑図」が分断されたのを悔やむ忠統に対し、六朝時代の画家・顧愷之が言ったという「妙画通霊変化而去亦猶人之登仙」を引用し、優れた絵は神妙な存在と通じることから姿を変えてどこかにいってしまうものである、と冗談で返しているのが興味深い。これは顧愷之が大切にしていた絵画を桓玄という人物がひそかに盗んだという話にみられる一節であり、『太平御覧』巻七五〇や『太平広記』巻二一〇、『冊府元亀』巻八六九などに収められる。このように彼らは目前の作品を鑑定かつ評価するにあたり、中国における画史画論の参照を前提としており、それを当然の知識として共有していた。その

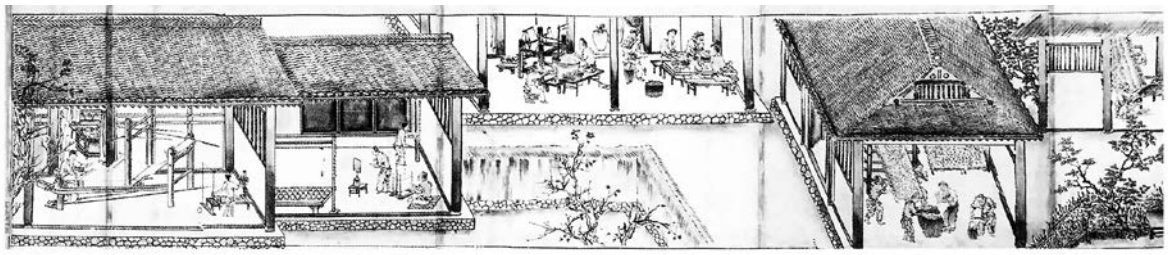

図8　伊沢八郎「伝梁楷筆耕織図巻模本」天明6年・1786（東京国立博物館）

図9　本多忠統献上本『図絵宝鑑続篇』（国立公文書館内閣文庫）

知識の総体に関しては改めて三章で触れるが、特に忠統に至っては、およそ当時に知られる限りの画史画論についてほぼ把握していたであろうことを思わせる資料がある。

『幕府書物方日記』享保十九年（一七三四）十二月七日条には、

一　昨日、土岐左兵衛佐殿被申聞候は、

続図絵宝鑑

右御書物、伊予守殿より被差上候、右同書御文庫に在之候哉、致吟味可申上旨に付、今日遂吟味候処、正図絵宝鑑ばかり有之、類書之内にも続編は相見不申候に付、其旨、今日左兵衛佐殿江申達候

とあり、忠統が『図絵宝鑑続篇』の写本一冊を幕府の御文庫・紅葉山文庫に献上したことが記される[45]。これを承けた将軍吉宗は書物奉行に対し、同じ書物がすでに納まっていないかどうか確認させたところ、正篇があるのみで続篇は類書にも見当たらないと報告している。忠統は享保十年（一七二五）に若年寄に就任しているが、書物奉行はその管轄下にあったことから、吉宗の意向で入手可能な書物を網羅的に蒐集していた御文庫の中身を知る立場にあった。『図絵宝鑑続篇』についても御文庫にないことを確認のうえ、補完の意図をもって献上したものとみられる。なお、同写本は現在も紅葉山文庫を継承した国立公文書館の内閣文庫に伝わっており、奥付に「本多伊予守献之」と記されている[46]（**図9**）。

そしてこれに加えて忠統は、書画を納める御府の収蔵品についても借用が許される立場にあった。

郭熙の画牡丹を摹するの跋

本画は東山慈昭公府の蔵にして、伝へて天下の奇宝と称す。中間転遷して誰が蔵たるかを知らず。後、土佐侯の家物となる。土佐侯、重宝なるを以てこれを献じ、遂に御府に入る。享保戊申、統、画を好むを以て特に命じて借覧を允賜す。すなはち工をしてこれを摹せしむるも、何れも探幽摹するところを出づることなし。けだしその孫・探常、余のためにこれを贈らる。画并に賛、極めて精妙にして真と二なし。遂に永く珍とす。御物と双璧をなすと謂ふべし。

（本多忠統『猗蘭台集』巻之五）

室町八代将軍・足利義政の旧蔵品で、その後、土佐藩主の山内家から幕府に献上された北宋の画家・郭熙の手になる牡丹図を、享保十三年（一七二八）に借用して画工に摸写させたと記す。[47]『柳営御物集』によると、この画は竪三尺七寸、横三尺九寸のほぼ正方形で、黄庭堅の賛があったとする。土佐七代藩主・山内豊常が享保五年五月二十七日に襲封した直後の六月六日に上げられたとあり、『徳川実紀』「有徳院殿御実紀巻十」の同日条には「松平大助豊常家つぎしを謝して、国宗の太刀、銀五百枚、綿三百把をささげ、父の土佐守豊隆が遺物とて、来国次の小指添、郭熙が画の牡丹に、山谷が讃せし掛幅を奉る」と記される。忠統はこの時の摸本を気に入らなかったようだが、後日、鍛冶橋狩野家二世・狩野探信守政の次男であった狩野探常（一六九六～一七五六）から、その祖父にあたる探幽筆の摸本を贈られたという。忠統が木挽町だけでなく、鍛冶橋狩野家とも近しかったとわかるが、そもそもこの二家に中橋と浜町を加えた四家の狩野家は幕府奥絵師であり、旗本格として若年寄・本多忠統の支配下にあったのである。絵画を好んだ忠統ゆえに、当時の奥絵師はもとより、それに連なる狩野派先人の技量についてもよく把握していたことであろう。ちなみに徂徠の弟・荻生北渓は、狩野探信守政の娘であった探常の姉（一六八四～一七〇二）を最初の妻として迎えている。[48]先にみた徂徠の狩野派観も、あながち根拠のない偏見とは言えないものとわかる。

さらに徂徠門人の蒐集家としてはもう一人、幕府の医官であった越智雲夢（一六八六～一七四六）を挙げることができる。雲夢は名を正珪といい、桃山時代の曲直瀬正琳から養安院の号を代々継承した医官・越智平庵の男として生まれた。五代将軍綱吉に仕えた臣下には、同じ医官であった徂徠の父のように忌憚に触れて罪を得る者が多かったが、その父・平庵は咎を受けることなく三十年間を勤め上げ、致仕の際には将軍直筆の神農像とともに書画や薬箱を賜わるという稀有の存在であった。雲夢は享保九年（一七二四）に父の致仕に伴って家督を相続しているが、家業の医学をあまり好まず、徂徠の門に入って詩文を専らとし、とりわけ同門の服部南郭や平野金華とは深く交わった。書画骨董の類を好み、盛んに奇書を蒐集したことから、城東の神田橋門外にある住居は「神門文庫」と称されたという。その収蔵書画の断片については、本多忠統の詩文集から窺い知ることができる。

文衡山の書を摹するに跋す

文待詔の草行書一巻、越君瑞の所蔵なり。書法すこぶる異にして世の識る所の者の故に人多くはこれを信ぜずと云ふ。余、これを視るにいまだ数字を経ずしてすなはち文氏たるを知るなり。余、これを考ふるに、けだし筆墨に在るか。裴行倹・虞世南は択てず、

褚遂良は択つ。択つる者はかくのごとく、択てざる者はかくのごときか。いまだ文氏の択つるを聞かざるも、然れども必ずや筆墨に在り。しかして文氏の骨髄は炳然として、照眼す。それ惑ふべきか。広泰、摹を求むるも、余は摸を欲せず。もし摸さばすなはち以て惑わざる所を摸すと云ふ。（本多忠統『猗蘭台集』巻之五）

徽宗帝胡鷹の画の記

元・夏文彦『宝鑑』に曰ふ、「徽宗帝、画を好みて墨の花石を善くす。自ら一家を成し、古人の軌轍を踏襲せず。もっとも花鳥の點晴に注意し、多く黒漆を用ゆ」と。ここをもってこれを観るに、今世、是とする所は非なるか。今の是とする所は趙昌・舜挙の丹青のごとし。認めて徽宗の画となすはそもそも設色精密なる者多く、筆意はみな帝王の気格を失するは、あに真と謂ふや。画家曰く、「徽宗の鷹画は吾が国に到らず」と。故にたまたま胡鷹を睹てもまた、疑いて真ならずとなすは、あに是なるや。この胡鷹の画は、精神筆意すこぶる気格あり。粉色を設くるや、疎淡にして羽毛を密にせずといへども、晴中気力凛然たり。またかつ大学士蔡攸の讃ありて、筆力字體すこぶる宋筆となすなり。予、嚮に請ひてこれを君瑞に寛む。君瑞、惜しむこと甚し。遂に仇実父の画をもってこれに換ふ。諸画はみな真ならずとなすなり。いまだ徽宗の真画を見ざるに、何をもってかその真ならざるを審定せんや。

（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之四）

ともに雲夢の所蔵であった文徵明の「草行書巻」と北宋八代皇帝・徽宗による「胡鷹図」について述べ、鑑定に意を置いた評価を加える。特に徽宗作品に対しては詳細で、やはり『図絵宝鑑』を引用しながら作品論を展開している。当時、徽宗と言えば緻密な彩色のある作品が良いものとされており、代表的な画題である鷹図など日本に齎されるはずがないといわれていた。この「胡鷹図」は彩色が淡く、毛描きも密ではないけれども、眼に籠められた気力は凛としており、さらに徽宗の宰相であった蔡京の長男・蔡攸の賛がある。筆致や字体から判断すれば、やはり宋時代であろうと結んでいる。[49] 忠統がこの作品を求めたところ、雲夢はこれ以外に徽宗真筆はないと手放すのを惜しんだが、結局、忠統の仇英作品と交換するに至ったという。

雲夢は「神門文庫」と称されるほどの蔵書家であったが、書画についても収蔵が多数あったことを示す資料がある。文政十年（一八二七）に刊行された『掌中書画年契』は、約三百年にわたる文事関係の出来事を一年ごとに配列した年表である。[50] その享保二年（一七一七）の項には、「二月、越雲夢招集時流書画之士於其懐仙楼、為古画展覧」と記される。「懐仙楼」とは雲夢の自邸で、そこに「書画之士」を集めて古画の展覧会を行なったという内容である。「書画之士」とはわざわざ「時流」と付していることからも、当時の江戸において主流であった狩野派の画家を指すものとみられる。彼らのためにわざわざ古画を見せる機会を設けたというのは、忠統が梁楷の「蠶桑図」を摸写させた意識に通じるものがあり、さらに狩野派が再び宋代絵画を範とし、原点に帰れば淡泊に陥っていた弊害から逃れられるのではないかと評した徂徠の語も想起される。一度に多くの書画を列べて観覧する展観会としては、極めて早い事例であることからも注目されるが、残念ながら雲夢の著作である『懐仙楼集』や『懐仙楼雑記』にはこれに関する記述が認められず、事実を伝えたものかどうかの傍証は得られない。

この年表自体の成立は、江戸の書肆・慶寿堂が蛍雪老人の手になる「掌中書画年契」という草稿を漢学者・東条琴台（一七九五～一八七八）のもとに持ち込み、琴台自身が著した「近世芸園年表」と校合したうえで誤謬を正し、遺漏を補って出版したという。琴台は諸文献を博捜して漢学者の伝記集成『先哲叢談』を著したほどであり、後篇には越智雲夢も含まれていることから、何か基づくところあっての記述と推察される。

2　徂徠と佐々木縮往―書簡にみる絵画観―

徂徠学派の中国書画蒐集において、荻生徂徠の絵画観は主導的役割を果たしたはずであるが、残念ながらまとまった画論を残していない。ただ、『徂徠集』に収録される「左沕真」宛の書簡のみは断片的ながらも絵画論を含んでおり、そこから判明する限りの思想を抽出する必要がある。

左沕真に与ふ

…ああ縣生、もとより謂ふ、足下の詩におけるや、よくその宮商を閲じ、以てこれに丹青を傅け、これを縑素の間に発すれば炳如たりと。これそれ盡せり。吾れすなはち何をか言はんや。大底本邦の画、巨勢氏最古となす。すなはちそのなす所の画趣はけだしこれを和歌者流に取るなり。婉縟麗爾として、以て閨閤中の翫に供す。惜しいかな、王風の衰えたるや。これを次ぐに僧雪舟氏、なほこれ宋詩の遺のごときか。稜々蒼骨、冷然乎として墨戯の禅なり。狩野氏の時に迨びて冠裳久しく褫ひ、短後急ぎて装ふ。世士用ひて以て趣となすところは宗祇・利休の輩三昧なり。故にその画趣となし、よく超えてこれを乗上する者あるなし。いはんや足は函嶺を踰て西せず、目はいまだ培塿を睹ず。群然として筆を五侯七貴の門に舐め、螘慕羶者なるのみ。かれその胸中、丘壑あるなきを怪しむことなく、しかして雅色古気、ほとんど澌盡す。これ画の世運と遞降するところなり。頼むところは百年の昇平、五星の輝奎のみ。不佞の斯文に志し、なんぞまた嘗みにすでにこれ輞川・衡山の通家の間に生ずるやいなやを言はざるや。

…独り翼はくは把臂の日、もって文画の相を語るに足りて、趣となすにちかからんことを。毛辺一束、いささか文房の用に供す。酔に非ず。不宜。

（荻生徂徠『徂徠集』巻之二十七）

宛名に付された「左沕真」については、明和六年（一七六九）に刊行された『熈朝儒林姓名録』に「左沕真　本姓佐々木、名重潜、字魚父、号沕真、称平大夫、長州萩府臣」とあることから、[51] 佐々木姓で平大夫と称した萩藩関係の人物として佐々木縮往（一六四八～一七三三）が挙げられる。ただ、ここに見る「名」や「字」の情報は、享保五年（一七二〇）刊行の『両関唱和集』を踏まえたとみられるが、同書には少し問題があることから注意を要する。佐々木縮往の著作とされる『両関唱和集』は、江戸への往来途上にあった享保四年の朝鮮通信使を、萩藩の漢学者が接待したときに詠じた応酬詩を収める。[52] 往路であった同年八月には、佐々木縮往（佐々木平太夫）、山県周南の父である良斎（山県子成長白）、草場允文の養父である居敬（草場中章豹蔵）、小田村鄜山こと芝澗（小田村孺熈文甫）の四名が赤間関において、復路の同十一月には、小倉尚斎（小倉貞実操）と山根華陽の養父である竹浦（山根清七郎左衛門）の二名が竈門関と赤間関においてそれぞれ応

対しており、この二回分の記録を前編と後編に分けて掲載する。その序文は京都古義堂の伊藤東涯によるが、出版そのものに関しては跋文を記した「長洲野人　佐重潜」という人物によって企図された。「佐重潜」については、跋文中に「本藩儒職小倉君等之歓接数次」とあることから萩藩の人物であるのは明らかだが、一貫して応対時の当事者意識が感じられず、さらに「余時遊洛、得伝観其稿、於是録其詩篇筆語、次為二編」としてこの詩稿を京都で書写したと記すことから、実際に朝鮮通信使に応対した佐々木縮往本人とは認められない。加えて跋文の署名下に捺される「重潜之印」「魚父」二印からの判断である『熙朝儒林姓名録』の「名」や「字」も、縮往のものとは言えない。

縮往についてもっとも信頼が置ける伝記資料は、萩藩士の家系図や伝書を集成した「譜録」である。[53] このうち寛保元年（一七四一）五月に書された「佐々木弥三左衛門直往　扶持方成（儒者）」に依れば、縮往は藩医であった佐々木道安重直の次男として生まれ、通称を次郎のちに平太夫といった。縮往はその名である。藩士の格としては中程度の「大組」で、「寺社与支配役」つまり寺社奉行に所属した。元禄九年（一六九六）四十九歳時には、萩藩四代藩主・毛利吉広（一六七三～一七〇七）から御伽役の儒者として召し出されている。吉広が亡くなる宝永四年まで十二年を勤めたのちは、享保三年（一七一八）に病気を理由に隠居を願い出で、家督を長子の佐々木弥三左衛門直往に譲った。朝鮮通信使を迎えて詩を応酬したのはその翌年のことであり、この時代における萩藩の漢学者として重きを成していたとわかる。萩藩での後輩で徂徠門人であった山県周南（一六八七～一七五二）が縮往に宛てた書簡には隠居後の様子が書き留められており、[54] 翰墨に浸る一方で山鳥を愛し、その鳴き声を賞でるといった生活ぶりが記される。

上掲の縮往宛書簡の内容は、縮往から絵画作品を贈られたことへの返礼となっている。この山水画を壁に掛け、衾を敷いて向かいあった徂徠は、出来映えの素晴らしさに我を忘れ、あたかも精神が画のなかに引き込まれて逍遥と彷徨うかのようになり、寝食を忘れるほどであったという。六朝時代の僧侶・宗炳による「画山水序」を彷彿とさせる文章に続き、縮往の詩は音律が籠っており、それを絵筆に込めて描くことから画が燦然と輝くようだとした山県周南の評語を取り上げ、これがすべてを尽くしているため付け加えることはないとしている。そして次に徂徠の絵画論が展開される。

日本の絵画は巨勢氏を最古とし、その細やかに飾った美しい画趣は和歌の流れから出たもので宮中に供されていたが、残念ながら王朝文化の零落とともに衰えてしまった。これに次いで出た雪舟は宋代の詩の名残のようで、威厳があって清らかさを備えるのはまさに墨戯の禅である。狩野派が全盛となった時代には権力者が目まぐるしくかわり、何でも急ごしらえとなってしまったため、世が好むところの風趣は宗祇の連歌や利休の茶湯のようなものばかりになってしまった。その後、この状況を乗り越えようという者はなく、まして日本の外に向かったり、少しでも高い所を見ようする者が出てくることはない。群がって権力者に飼いならされるさまは、まるで死肉に集まる蟻のようである。胸中に自らが理想とする山水もなく、「雅色古気」つまり「雅」や「古」を尊ぶ精神がほとんど滅んでしまったのも何ら不思議ではない。それは画も世の盛衰と同じ命運にあるからであり、頼むところは世の中が安んじ、優れた人物が輩出されるということだけである。自身が漢学に志して平天下を志しているのに、どうして交わりのある親しい人達の中から唐代の王維や明代の文徴明のような人物が輩出されるかどう

かを論じないことがあろうか。いつかあなたと面会して手を取り合う日が来たときには、「文画」のありさまについて十分に語らうことができるよう願う次第だと結んでいる。

これとほぼ同じ主旨の文章が、別の縮往宛書簡にもみえる。

世何ぞ辞客韻士、絵事に妙なる者、王輞川・文衡山その人のごときあることなからんや。すなはちいはゆる結んで大年となる者、何ぞそれ無涯の知、独りしかるや。すなはち県生また謂ふ、老兄の詩におけるや、よくその宮商を閲じ、これに丹青を伝け、もってこれを縑素の間に発すれば炳如たるなり。ただにその口より出づるがごとくならざるなりと。これをして意を左右に致さしめば、すなはち老兄すなはち唯唯然として逆ふことなきなり。ああ、不佞の心、二子に酔ふ。大方の家、故よりまさに羊棗の嗜に比すべし。方今、右文の化、無外に昭融し、嘉隆を踰ゆるもの万万なり。筑の東、奥の西、延袤まさに五千里にならんとす。いづくんぞ知らん、一時吾が臭味に同じき者、躍然としてもって起らざらんや。いはんや輞川・衡山、すでにまた通家の間に生まれたれば、すなはち後世の子雲、何ぞ必ずしもあることなからんや。これ世の齪齪たる者のために道ひ難し。ゆゑに独り老兄の為にこれを道ふ。

（荻生徂徠『徂徠集』巻之二十七）[55]

この二通から徂徠が有した絵画観の要点を抽出すると、次の二点に集約されるであろう。

① 日本の絵画は巨勢氏から始まって雪舟へと流れ、巨勢氏の画を支える「趣」としては和歌があり、雪舟の画を支える「趣」として宋詩の名残があった。けれども狩野派が全盛となった時代には宗祇の連歌や千利休の茶湯などしかなく、画を支える「趣」としては軽々に過ぎたことから、次第に衰微して見るべきものがなくなってしまった。

② 当時における絵画状況を打開するためには、「雅色古気」を尊重する精神を有した「王維」や「文徴明」に比肩する人物を輩出し、そのような「文画」のありさまを画趣として描かなければならない。

①は先にみたように、当初は宋代絵画に基づいていたために優れていたが、近年は淡泊に流れて頽廃したという、徂徠の狩野派観と同じ方向にあるとしてよい。ただしここでは、画とともに和歌や詩などを対として捉えているところに注意が必要である。「画」のかたちを支える精神としての「趣」を重視し、詩などによって培われた情趣があってはじめて、「画」の存在が保証されるという見方である。一方の②については抽象的な語を用いることから、まずは「雅」や「古」がどういうことを指しているのか、「王維」と「文徴明」の名を挙げているのはどういう意図に基づくのか、さらに理想として掲げる「文画」とはどのような画なのかを明らかにしていく必要があろう。これをいま少し踏み込んで解釈するにあたっては、徂徠最初期の門人・安藤東野が同じ縮往作品を鑑賞した際の論評が参考となる。

沕真佐先生に寄する辞、并びに序

昨、茂卿の書、不佞を召す。言て曰く、「余、佳珍を得たり。まさに急に来てこれを観るべし」と。往てこれを窺へば、すなはち「太華の図」一幅を出して示さる。始めてこれを観れば、すな

はち気韻生動し、彩絵精絶たり。ただ尺寸千里、么麽萬仞、浩々乎として塵外の風致あることを覚ゆるのみ。その何等の景象たるかをしらざるなり。すでにして茂卿、細やかにこれを指示すれば、すなはち路、岳廟の側に起り、桃林を右にし、雲台を左にし、邐迤として希夷峡に登る。その間、草樹翳薈として丹青摘んと欲す。然してのち、指て青柯龍嶺の険に及べば、すなはち盤路縈帯すること繞るがごとく、懸崖屹立すること削るがごとし。人をして覚ず洸洋として神馳せ、身はその間に際し、足はその路を踏み、凛々乎としてその将に堕んとするを恐るるがごとくならしむるなり。卒に指て玉井の辺、金天の傍に到れば、すなはち人をして神舒ひ意肆にして、飛仙を挾み羊角に御し、方外に彷徨するがごとく然らしむ。けだし不佞がいまだかつてこれを覩ざるところなり。驚てその作る所を扣けば、すなはち通家兄弟沕真佐先生の作る所と謂ふ。僕、吾が茂卿に因て曰く、「かつて聞く、詩は有声の画、画は無声の詩と。然りといへども人の内に蔵する所、嘉楽憂払、千情万緒、言ふべくして象るべからざるもの、これを筆墨の間に托して淋漓として発する者は、詩の長なる所にして画の短なる所なり。その九宇の宏なる、海外の遼なる、景趣百出、一時にして遍く視るべからざるもの、一目に瞭然たらしむに至りては、すなはちまた画の長なる所にして詩の短なる所なり。両つの者各々短なる所あり。いま公の長は詩に在て、佐先生の長は画に在り。その二長を并せてこれを一堂の上に注すれば、于鱗また起るといへども必ずまさに手を拱して善と称すべし」と。茂卿、矍然として曰く、「吾子、一を知りていまだその二を知らざるなり」と。すなはちまた一巻を執て相示す。これを読て佐先生の作る所、「瑞鷓鴣」の一調を得たり。辞を置くこと便麗、歯頰頓に馥し。すでにして曰く、「今の画家、槩して意を丹青に属して、文章風流の一事においていまだかつて一臠を啗ざる者はここを以て彼がごとくそれ陋し。佐君のごときは元よりこの長あり。ここを以て詩、画を助け、画、詩を助け、沛然としてこもごもその極に至る。これ區々として俗工の以て美媲巧なること、その傍らに儷ぶ能はざる所にして、予が以て佳珍となす所なり。しかしてその一石画かず、画意ある者においては、すなはち予もまた多く辞せず。いはゆる画中に詩あり、詩中に画ある者は、あに虚ならんや。吾子、一を知るもいまだその二を知らざるなり」と。不佞、対ることあたはず。竊かに喜ぶ、また王摩詰・文衡山を今の世に見るを。ここにおいて退きて前韻を次ぎ、演の六章を成し、一笑を博し奉ると云ふ。ああ、蟲飛び蛙鳴き、また各々その情を言ふのみ。あに必ずしもこれを画くことありと云はんや。先生、ただその意を取んこと可なり。不佞もまた茂卿の門に遊ぶ者尚し。伏して乞ふ、外ること勿れ。

（安藤東野『東野遺稿』巻上）[56]

徂徠にとっての安藤東野（一六八三～一七一九）は、最も早く入門したこともあり、むしろ同志のような思い入れの強い門人であった。下野那須の出身で本姓を滝田といったが、幼くして孤児となり、江戸へ出て安藤氏に養われた。はじめ朱子学者の中野撝謙（一六六七～一七二〇）に学び、宝永元年（一七〇四）には五代将軍綱吉の側用人・柳沢吉保に漢学者として出仕している。その後、同僚の先輩であった徂徠に師事した。吉保退隠後も細々と扶持を受け続けていたが、その没後三年が過ぎた享保三年（一七一八）にはついにそれも打ち切られ

ている。その後、江戸小石川の白山で同門の本多忠統から庇護を受けて生活していたが、享保五年に三十七歳の若さで亡くなった。[57]

手紙を受け取って徂徠を訪れた東野は、細緻な彩りがある韻致を備えた「太華図」を示された。徂徠からどこを描いたものか説明を受けるうち、あたかも人間世界を離れて彷徨うかのごとき心地となった。誰の手になるものかを尋ねたところ、佐々木縮往の作だという。そこで「詩は無声の画、画は無声の詩といいますが、人の内にある喜怒哀楽さまざまな情のうち、言うことができて描けないものを活き活きとあらわすのが詩の長所であり画の短所です。一方、世界は広大でさまざまな景色がありますが、一度に眺められないものを一目で明らかにするのが画の長所であり詩の短所です。両者にはそれぞれ短所があり、徂徠先生の長所は詩に、縮往先生の長所は画にありますから、その二人の長所をあわせて同じところに注ぎ込めば、明末の文人で古文辞学派の李攀龍先生も手を拱して素晴らしいと称えることでしょう。」と感想を述べた。すると徂徠は笑いながら「あなたは一を知っていまだ二を知らない」と言ってもう一巻を示されると、はたしてそれは縮往の「瑞鶴鴣詩」であり、言葉遣いは麗しく香り高いものであった。徂徠は続けて「今の画家はおおむね画だけに集中し、詩文の風流事に関して少しも顧みようとしないのは了簡の狭いことである。佐々木氏はこの点において長じており、詩が画を助け、画が詩を助けているから、ほしいままにその極みに至っている。その美しく巧みなさまは俗な画工の及ぶところではなく、奇特で素晴らしいと評価できる所以である。けれども一石も画くことがないのに、詩に画意のある者に関しては、私もまた多くを述べないでおく。ただ、いわゆる「画中に詩あり、詩中に画あり」ということは実際に存在し得るのであり、どうしてそれを虚妄といえよう。」と語った。東野はそれに対して何も言う事ができなかったけれども、「王維」や「文徴明」のような人物を当代に見られることをひそかにうれしく思う、と感想を述べている。

やはり東野も「王維」と「文徴明」の名を挙げ、それを理想の画家と捉えていたことがわかる。つまり徂徠や東野が理想の画家と考えたのは、画のみを描く専門画家ではなく、漢学の素養を身に付けたうえで詩文を嗜むことを前提とし、さらにはそこに込められた世情や人情の機微を解すことのできる人物であった。それは「雅」と「古」、すなわち詩文や書画に込められた種々の情を解し、いにしえの価値を尊ぶ精神を有した人物ということにもなろう。詩人かつ画人として称えられた唐代の王維と明代の文徴明をその代表的人物とし、漢語的にも対句としてきまり良い王維の別荘に因む「輞川」と文徴明の号「衡山」を組み合わせれば、唐代から明代を貫く中国文化の大流を捉えることができる。[58] 以上のことを踏まえれば、「文画」の用語もいわゆる「文人画」の意味で使用され、「南宗画」が「南画」となったように「文人画」の「人」を抜いたものと見たくもなるが、中国の文献における用例は、おおむね「彩りを有する画」という程度の意味でしか用いられない。徂徠における漢学の方向性から判断するに、「文」は詩文を飾っていろどりを添える人間の「情」のことで、それを体現した「画」を「文画」と言っているものと推察される。なお、本多忠統が大番頭として二条城警護のために上洛した享保六年（一七二一）には、

徠先生に寄す

…不佞、四月十一日、西都に到り、十三日、衛戌に入る。四山麗美にして盡く坐中に入る。実に少く文画なり。吾れ聞く、「画力

千年なり」と。しかしてこの席中に絶すなり。不朽なるかな。日々眺めて雲気雨色に臨めば、画に入らざるものなし。…

（本多忠統『猗蘭台集』巻之六）

とした書簡を徂徠に送っており、なかに「文画」の語が認められる。京都の四方を囲む山々が天気の変化で移ろいでいく様子を眺め、実に詩情あふれる中国の山水画のようであると評している。徂徠周辺において、「文画」の語が一般化していたことを示す一例である。

3　佐々木縮往の作画

このように荻生徂徠が評した佐々木縮往の絵画は、実際にはどのような画風であったのか。美術史においてはこれまで触れられたことがないと言ってもよく、脇本楽之軒により、その郷里・山口の画家として紹介されたのがほとんど唯一である[59]。「縮往七十八筆」との款記を有する対幅の「梅花双鯉図」が挿図として掲載され（**図10**）、「シナ風で、沈南蘋とも一味通ずるところがある」とか、「明人を学ぶといふものの、寧ろ長崎洋画を汲んだかとさへ思はれて、一種の異国趣味があり…グロテスクとも評し得る一画の風趣である」と抽象的な評価がなされる。けれども徂徠が評したような山水図には言及されておらず、筆者もこれまで確認したのは花鳥画と人物画ばかり十点ほどである。そこでこれら中から特に重要と考える三点を取りあげ、その画風について論述してみたい。

a、花鳥図　萩博物館所蔵

縦一二五・七センチメートル、横五四・八センチメートル、紙本着色の竪幅で、萩藩士の岩佐家に伝来したと伝える（**口絵6**）。画面左下に「縮往八十歳画図」と署し、下に「如毛」と読める朱文六角印と朱文方印「沕真」の二箇を捺す（**図11**）。縮往八十歳は享保十二年（一七二七）に相当し、徂徠が六十三歳で亡くなる前年となる。六角印の「如毛」とは、『詩経』「大雅・蕩之什」の「桑民」にある「人また言ふあり、徳輶きこと毛の如し、民克くこれを挙ぐること鮮し」を出典とする。「徳というのは毛のように軽く、それを行なうこと自体は難しくないが、なかなか実行できる者はいない」の意で、縮往はこれを座右の銘とし、「如毛」を自らの号としたのであろう。

本紙の表面は相当に荒れており、擦れや破れ、シミむらなどが見られるが、それが逆に十八世紀前半の経年劣化を証するものとなる。左から一三・三センチメートル、さらにそこから一六・一センチメートルのところに縦方向の継ぎがある。前者の方には裏から鋏が当てられていることから、こちらは当初の紙継ぎと思われる。朱のみはよく残っているものの、緑青や胡粉には剥落や変色がみられ、本来の鮮やかな彩色を想像するのは困難である（**口絵7**）。

画面構成は、おおむね上下四段に分割し、下段に池、二段目に土坡、三段目に岩、上段にブドウの絡み付くザクロの木を配す。すべてを積み上げて前景とするため、奥行感は表出されない。画面の大きさのわりに多くの植物をあしらい、ツワブキ（石蕗）、蘭、ウメモドキ（？）、アサガオなどの秋を表象する植物が見え、さらにザクロの幹から霊芝が生えている。生物は四段の区切りを意識して、下段にコイ、二段目につがいのウズラ（**口絵8**）、三段目につがいのブンチョウ、上段に

図11　佐々木縮往「花鳥図」(萩博物館）部分

図10　「梅花双鯉図」(脇本楽之軒『日本美術随想』所載）

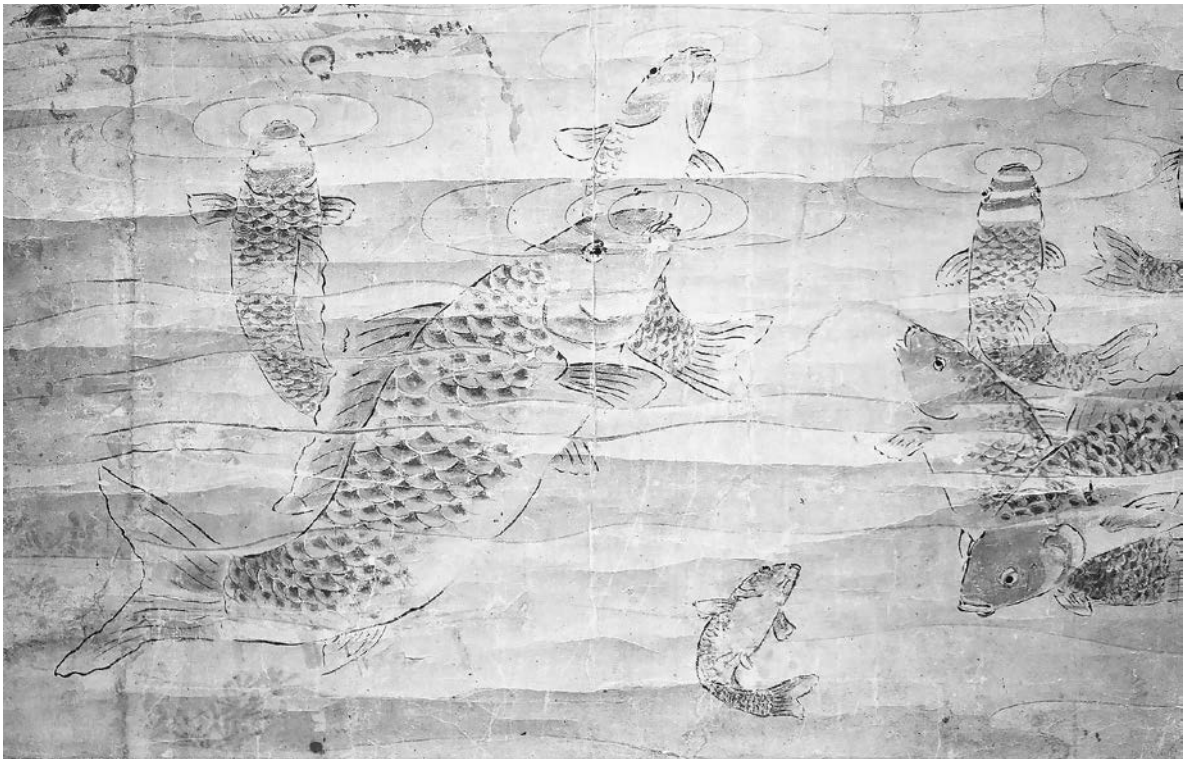

図12　同　部分

図14　同　部分

図13　佐々木縮往「花鳥図」部分

図15　同　部分

リスをそれぞれ配す。動植物のほとんどは吉祥画題で、ザクロとブドウは多産、霊芝は長寿を示し、ウズラは鶴鶉と書くため「鶴」と音の通じる「安」、コイは「魚」と音の通じる「余」となり、それぞれ生活の安寧と余裕をあらわす。さらに鳥のつがいは夫婦和合、蘭と竹は有徳の士を象徴した四君子のうちの二であり、リスは日本語の発音でブドウと組み合わせて「武道に利す」となる。また本作品においては、日本絵画ではあまり見られない特徴的な表現がいくつか認められる。水中のコイの半数が上を向いてパクパクと口を動かし、それにともなって水面に波紋ができている点（**図12**）、水中から立ち上がる岩に大小十疋余りのタニシを付着させる点（**図13**）、ツワブキの葉にカエルが手足を伸ばして止まる点など（**図14**）、画風のよって来たるところを窺ううえでは極めて重要である。

景物の描法はおおむね生物を細線、植物を中線、土坡や岩、ザクロの木を太線でかたちづくる。墨の濃度もその順に従って濃くなっている。没骨表現は見られず、線に依った作画であることは明らかである（**図15**）。また樹幹と岩にみる輪郭線や皴には特に太めの曲線を用いるが、この時代の主流であった狩野派の直線的な斧劈皴とはまったく異なる表現となっている。さらにその筆墨法をより強調した雪舟の流れを汲む萩藩の雲谷派とも相違する。むしろ来舶清人・沈南蘋が用いた曲線的な雲紋皴に近いとも思われるが、没骨法を併用しないことや画題の選択など通じる部分は少ない。本作品が八十歳の作であることを考慮すると、根本的には中国絵画を規範としたと思われるが、情報の限られたなかで試行錯誤しつつ、自分なりに至った筆墨法や画面構成で描いたものとみるべきであろう。十八世紀前半という、いまだ熟しきらない過渡的な日本絵画の状況を体現した作品である。

b、塞外射猟図巻　山口県立美術館所蔵

縦四二・三センチメートル、横一〇二七・五センチメートル、絹本着色の画巻である。巻頭と巻末には、紙本の題字と跋が付される。題字は「旡嬌」と二字で書かれ、左下に「縮往八十二歳書」との署名がある（**図18**）。その下には白文円印「如毛（印？）」と白文方印「縮往」の二印、「旡」字の右肩に朱文の冠帽印「玉淵堂」が捺される。「旡」は「天」の異体字、「嬌」は「驕」と通じる字で「天驕」の意となり、漢時代に異民族であった匈奴が「天之驕子」と自称したことにちなんだ語である。「天驕」と普通に記さず、あえて二字とも異字を用いて書しているところに妙味がある。一方、跋は一一・八センチメートル幅の紙に本作品のタイトルとなる「題塞外射獵之圖」と書し、続けて十首の七言絶句を二十三行で記して跋文に代えている（**図16**）。「題」字の右横には印文不明の長方印を捺すほか、末尾の上部に「己酉之年五月上澣日」、下部に三行で「玉淵堂沕真　縮往八十二　以詩跋」と署し、さらに白文方印「沕真」と白文円印「如毛（印？）」、「沕真」印の左横に白文方印「縮往」を捺す（**図17**）。題字、跋ともに八十二歳の書であることから、享保十四年（一七二九）の制作とわかる。

この七言絶句十詩はすべて匈奴について詠じたものであり、描かれた内容とも一致している。画題を解するうえで重要となることから、以下に全文を掲げる。なお、本作品は巻頭の題字「旡嬌」から巻末の詩まで一貫して匈奴を題材としており、描かれた騎馬民族が前漢時代に中国の北方にあった匈奴であるのは間違いない。

成隊匈奴楽不央　俄将原野托胡王　…①
来入能識帰人酒　笑引絡頭浔一觴

図17　同　跋落款

図16　佐々木縮往「塞外射猟図巻」(山口県立美術館）跋

図19　同　「匈奴成隊」

図18　同　題字

図21　同　「野食汲茶」

図20　同　「鞍馬射雕」

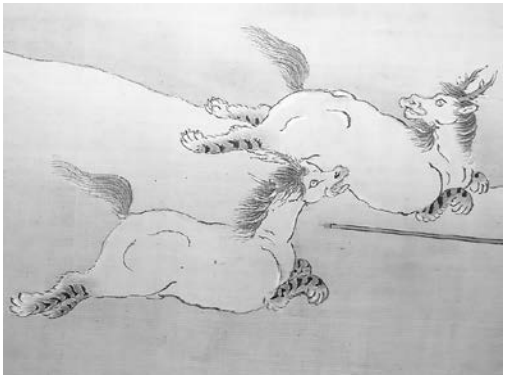

図23　同　「万馬射猟」

図22　同　「野食汲茶」

無男無女射雕手　鞍馬為家导自由　…②
仰向青雲不虚發　風毛雨血満長洲

西漢娥眉嫁北邉　窮憂訴盡琵琶絃　…③
幾多玉箸寶衣腐　孰謂郷晝有鴈傳

群追駮馬起風塵　獨望一方待玉人　…③
羽蓋錦幡初得見　儘揚巨盞暗含嚬

祁連萬馬四蹄軽　雷轉山崩不息行　…⑤
虎豹縦然擬無跡　平原曠埜艸苹苹

傑然物色一賢王　白馬應絃僵若狂　…⑤
従者偏惶未全化　前推後策向殊方

劈鮮野食有餘物　約載馬駄渉水面　…④
胡語喧嘩如沸起　只悕飽後汲茶来

朝来即獣弄金鞭　晩解彫鞍飲冷泉　…④
烏集離群欠伸後　鼻雷高發是酶然

巉巖犖确挿渓流　天馬風蹄似可愁　…⑥
北産古来不蹶石　山中何處憚犇驫

木皮三寸耐風霜　葉々恋枝飽染盆　…⑥
松剪琉璃借膏沐　満山錦繡晒斜陽

馬上生活を営む匈奴を、巻末まで一貫して描く。詩の内容を踏まえると、おおむね六つの場面を意図して構成しているものとみられる。いま仮にそれぞれの内容から便宜上四字のタイトルを付し、詩との対応を番号で示してみると、①「匈奴成隊」②「鞍馬射雕」③「昭君嫁胡」④「野食汲茶」⑤「万馬射猟」⑥「斜陽錦繡」とでもなろうか。全巻を通じて俯瞰で描き、おおむね近景となる下半の土坡に匈奴の営みを描き、上半の遠景に遠山を配して広大な塞外の地を作り出す。

①は喇叭を吹く人物を先頭に、幡や武器を持った男性ばかりの一団が隊列を組んで移動する様子を描く（**図19**）。右向きからやがて左へと方向を変えるが、これは右から左へ画面を送りながら鑑賞する巻物の制約上から必要となる表現である。巻頭部ではこちらへやって来る状況を演出するため、右向きに描かなければならないが、②へと自然に移行するためには左向きの方が都合が良いからである。

②は最初の狩猟の場面で、画面上半に弓を執って馬に跨がり、上空を向いて雕（タカ）を射る男女の匈奴を描く（**図20**）。さらにその光景を眺める①から続く一団を、画面下半に配して近景とする。

③は琵琶を奏でる馬上の女性を中心とした一団を配し、椅子に座る左の人物方向へ向かう構成をとる（**口絵9**）。詩に「西漢娥眉嫁北邉」の句があり、琵琶を弾く女性の表現からして、前漢元帝の時代、絶世の美女であった王昭君が匈奴王に嫁ぐ話をあらわすものとわかる。花嫁を待ち構える緑色の衣を着た人物は、匈奴王・呼韓邪単于ということになり（**口絵11**）、宴会から次の場面へと続いていく。

④は狩った鳥や鹿などの獲物を広大な天のもとで捌いたり、煮炊きものをする一団をあらわす（**図21**）。さらに川の中洲で馬を休めてゆったりと休息する一団を描く（**図22**）。最後に小高い土坡を配して画面を区切り、次に続く最も重要な場面を劇的に導く。

⑤は本作品における一番の見所で、角を生やし、虎模様の足を有する異形の獣馬が左から逃れてくるところを最初にあらわし、観者の注意を惹く（**図23**）。続けて弓や鎗、偃月刀などを持ち、馬上から虎や熊などの猛獣を狙う勇猛な一団の狩猟を展開する（**口絵10**）。ここでの中心は、詩にもあるように中原では瑞兆とされる白虎を倒すところであろう。矢が白虎の頭を貫いているが、これを射たのは追跡する緑色の衣を着た若い匈奴王である。さらに多くの一団が後に続き、種々の獲物を追跡する（**図24**）。

⑥はこの巻の締めくくりで、馬上の一団が垂直にえぐれた渓流を飛び越え（**図25**）、前場面の一団を追いかける。最後に雪山に沈む夕陽に照らされ、色づく紅葉を背景に狩猟に興じる様子を描いて余韻を残す。末尾の中央に「己酉端午老人縮往画岩歳　八十二」と二行で署し、白文円印「如毛（印？）」と白文方印「縮往」を捺すことから、題字や跋と同じ享保十四年（一七二九）の制作であるとわかる（**図26**）。

各景物の表現について、人物は輪郭線を主体とし、馬や猛獣とも同様の均質な墨線で構成する（**図27**）。その周辺には下描きと思われる線が残る部分もある。顔や手には肌色を塗り、赤がちの代赭を重ねて形態感を表出する。口は朱、目は胡粉でかたちづくり、上から濃墨で黒目を点じる。衣は赤、桃、橙、茶、黄、薄緑、緑、薄青、青、青緑、紺、灰、黒など種々の色に塗り分け、金泥で模様をあしらう。なお、衣によっては墨線の上に色を重ねるほか、墨線に沿った色の陰影を加えている。

樹木も輪郭線を主体に構成する。樹種の中で最も多い松は、幹の内側を代赭でベタ塗りしたあと、上から淡墨で樹皮の模様を描く（**図28**）。松葉は代赭と藍で描いて部分的に濃墨線を重ね、さらに緑青の上澄み液をベタ塗りして葉叢をかたちづくる。他の樹木もほぼ同様の描法によるが、広葉樹や落葉樹の場合には葉の輪郭を濃墨で囲み、内側に緑青や朱などを塗布する。なお、下草に金泥を多用し、墨線に添わせているのは珍しい表現である。

岩山はおおむね太めの中墨を用い、輪郭線を曲線的に引いている。③における匈奴王のまわりのみ、直角に屹立する岩を濃いめの墨でかたちづくっており、雲谷派を彷彿とさせる表現となっている（**図29**）。内側を藍、代赭、中墨の塗り分けによって形態感を表出するものの、特に規則性があるわけではなく、立体感をあらわそうという意識はない。なお、渇筆で中墨を重ねる部分もあるが、これも皴とは言いがたい。

さて、以上のような構成や描法が果たして縮往独自の構想によるものなのだろうか。岩や遠くを飛ぶ鳥の表現などには、同時代の雲谷派と通じるものを感じるが、十八世紀前半の日本絵画の状況に鑑みれば、やはりこれに近い構成を持つ中国絵画が存在し、それまでの環境で培った縮往なりの解釈と描法で写したと見るべきであろう。巻末に至るまで細緻に描かれ、詩とあわせて資料的にも興味深い内容を備えることから評価されるべき作品である。ただ「花鳥図」の二年後、八十二歳という高齢で描かれたことに矛盾は来さないかどうか、もう少し深く考える必要があると思われる。というのも、このように珍しい画題を描いた作品ではあるが、少なくともほかに同様のものが数点確認でき、縮往周辺にあっては継続的に制作されていたとみられるからであ

図25　同　「斜陽錦繡」

図24　佐々木縮往「塞外射猟図巻」「万馬射猟」

図29　同　「昭君嫁胡」

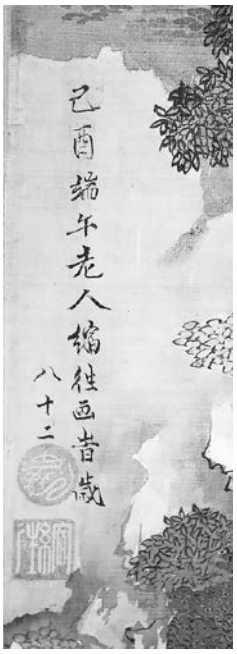

図26　同　落款

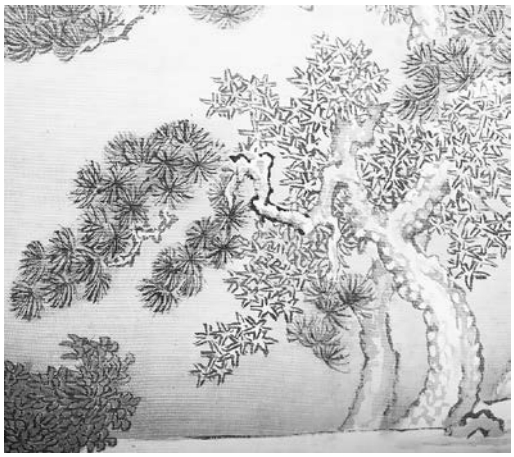

図28　同　「昭君嫁胡」

図27　同　「万馬射猟」

る。

縦五九・〇センチメートル、横七一・三センチメートルの「塞外射猟図」は無落款ではあるが、ほぼ同様の画題と描法を備えた絹本着色の作品である（**口絵12**）。本来は巻子用の構成であったものを、そのまま掛軸に移したために画面中心で上下に分け、上半には④「野食汲茶」、下半には⑤「万馬射猟」に相当する場面を配している。彩色方法はほぼ同様であるが、色数は少なく、彩度が低い。表現に関しては、松の樹皮を線描でほどこしたり、岩に皴らしい線が見られるなど、筆墨法に意識の相違がみられる。また、これとほぼ同様の横幅で画面を上下に分け、下半に⑤「万馬射猟」、上半右側に②「鞍馬射雕」、上半左側に③「昭君嫁胡」のうち匈奴王が待つ場面を描いた絹本着色の作品を確認している。「癸未之夏蒼崖張正画」という落款があり、その下に白文円印「張正」と朱文方印「蒼崖」が捺される。人物や馬、岩の形態感、彩色方法などは整然となってさらに形式化の様態が強まり、顔料の彩度や絹密度の高さから考えても十九世紀前半以降、「癸未」であれば文政六年（一八二三）の制作とみられる作品である。「張蒼崖」という画家は不明であるが、佐々木縮往には張天然（一七一五～八六）という名の門人がいる。名を方平、通称を彦四郎のち半蔵といい、萩藩において「唐船役」を勤めた人で、天明六年（一七八六）閏十月十五日に七十二歳で亡くなったという。張という姓ではあるが作品自体は日本の絵画であり、画題の親近性からしても張天然と無関係とは考えにくい。ただ、生存年代があわないことから、あるいはその後継が存在し、画家として縮往風を描いたのではないかとも思われる。一方で山口では、縮往には無落款作品が多いと伝えられており、八双付近のみに縮往の名が記されるケースもある。このことについて昭和八年（一九三三）に刊行された『防長人物志』の「佐々木縮往」項には、張天然、井上親明という二名の門人が挙げられ、張天然には「其の款なきもの人以て縮往の筆とす。然れども、筆力意匠師に及ばず」、井上親明には「その作縮往の画に酷似す。款なき物を以て井武の作たるを識る。」と記している。[60] 昭和初期当時の識者の間には、張天然の無落款作品が縮往の作とみられることが多くあり、縮往風の無落款作品は井上親明の手になるとの認識があったことを示す。つまり縮往風の無落款作品は地元で著名であったゆえに、それらは縮往の作と見なされたが、実際には門人の張天然や井上親明の手になるものであったらしい。無落款であったものに縮往の落款が入れられるケースや、縮往作品の摸写が存在したことも想定すべきであろう。現在でも彩度の高い近代の顔料が使用され、縮往と款する作品も見られることから、郷土史研究が根強かった昭和初期頃までは地元近辺で倣作されていたものとみられる。この画題が山口近辺でどのように継承されていたのか、あるいは基づくところの中国絵画が地元に伝存していたのかなど、「塞外射猟図巻」の意義を今後も継続的に検討していく必要があろう。

c、花鳥人物押絵貼屏風　萩博物館所蔵

縦一二五・七センチメートル、横五一・四センチメートルの紙本六点を一扇ごとに貼り付けた屏風で、萩藩士の岩佐家に伝わったものという。向かって右一扇から、「雪松に鷹図」「石榴に真鶴図」「芙蓉に蝶図」「雲龍図」「馬に人物図」「藤に双鯉図」の順となっている。無落款ではあるが佐々木縮往の伝承を持つ作品であり、描法が古拙であること、相応の経年ダメージがあること、同筆によると思われる多様な画題であることから重要と考え、ここで取りあげた。ただし、縮往の伝承を

有する無落款作品には、bで触れたような状況があることを踏まえておく必要がある。

「雪松に鷹図」（口絵13）

左方向へU字形に屈曲する松の幹を画面下半に配し、羽根を休めてとどまる鷹を上部に描く。積雪の表現をとることから、上下にある葉叢や幹の雪を白抜きであらわし、鷹の足もそのなかに埋もれるように指先を描かない。激しく舞う吹雪の様子を表現するため、あたかも残像のように雪の軌跡を白抜きであらわすのは特異な表現である（**図30**）。事前に水分をはじく何かを塗っておくか、その部分を丁寧に避けながら描くかであろうが、その白抜きを横断する墨線は、いったん筆を上げて再び下ろした様態がみられることから後者であるとわかる。鷹や松にはほとんど輪郭線を用いず、彩色もわずかしか認められない。ただ鷹の足のみは例外で、輪郭線で囲った内側を黄色で埋め、さらに部分的に胡粉を重ねて表皮の質感をあらわす。鷹の白目にもわずかな代赭を用い、周縁部分をやや濃く彩っている。

「石榴に真鶴図」（口絵14）

画面の下から四分の一を土坡とし、そこに片足立ちながら毛繕いをするマナヅルを配す。その背後にはザクロとカキの木を立ち上がらせ、画面上部を覆うように描く。土坡や木の手前には小花をつけた菊などの花卉をいくつかあしらい、画面に華やかさを添えている。背景を水面とするために、他の五図にはない若干の奥行感が生まれている。マナヅルは墨による輪郭線を主体にかたちづくり、それを避けるように羽根の胡粉や足の代赭を塗布する。尾羽の彩色は特に丁寧で、全体のおよそを胡粉で塗ったあと、次第に細くした骨気のある線を先端まで引き、羽根の中心にある羽軸をあらわす。胡粉のぼかし方によって羽根の立体感と重なりを表出することから、羽毛の柔らかさを感じる表現となっている（**図31**）。円形に破れたカキの葉を描き、それを窓として後ろの景物を透し見るように表現するのは、のちの伊藤若冲などが頻繁に用いる手法である（**図32**）。

「牡丹に蝶図」（図34）

土から生える二本の牡丹を画面下半に配し、その上を三羽の蝶と一匹の羽虫が舞う。一番上の蝶は羽根の模様からアゲハチョウとわかるが、他の二羽は剥落がひどく、種まではわからない。牡丹は幹、花、葉の全てを輪郭線を主体にかたちづくり、花と葉の内側をそれぞれを彩る。花びらは濃いめの胡粉を先端に塗って厚みを出し、根元側に燕脂をぼかしながら塗布する。さらに上から淡い胡粉を刷き、微妙なグラデエーションを表出する。本作品は六図のなかでも特徴的な部分を見出すのは難しい。

「雲龍図」（図35）

画面の下三分の一のところに岩を配し、そこから下を水辺とする。岩にあたって砕ける波は、水しぶきを飛ばして激しさをあらわし、輪郭の背側のみに濃墨を重ねるため、動きが生じている（**図36**）。画面のほぼ中央に龍を描き、岩に掴まり身体を逆S字にくねらしながら上方を眺める姿勢をとる。淡墨を主体に全体をかたちづくり、部分的に濃墨を重ねてアクセントをつけている。顔は瞳や鼻孔、牙、鬚の外側などに限って濃墨を入れるのに対し、身体は背びれや鱗など多めにほ

図31　無落款「石榴に真鶴図」部分

図30　無落款「雪松に鷹図」部分

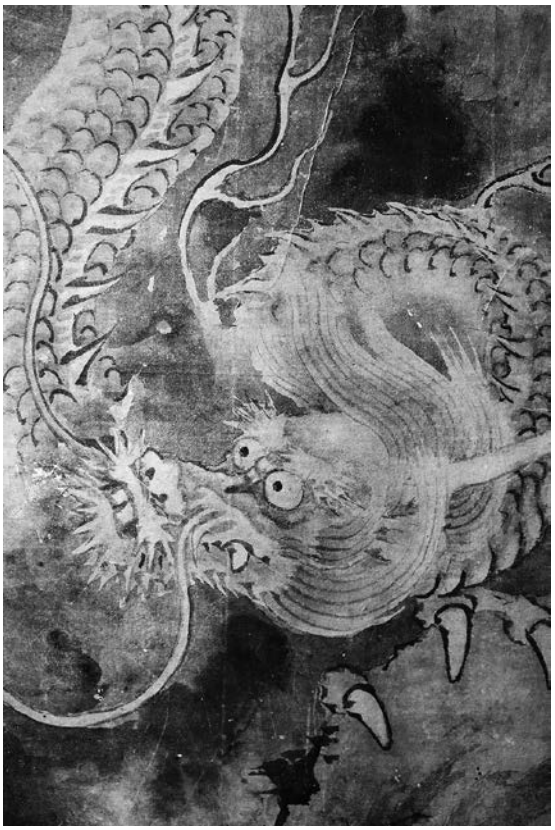

図33　無落款「雲龍図」部分

図32　無落款「石榴に真鶴図」部分

図35　無落款「雲龍図」

図34　無落款「牡丹に蝶図」

図36　同　部分

どこして対比的にあらわしている（**図33**）。

「馬に人物図」（口絵17）

手綱を手に取る胡人と馬を描き、右側から上部にかけて立ち上がる柳を配す。他の五図に比べると、画面に対してやや小さめに描かれる。胡人、馬ともに輪郭線を主体とするが、馬には比較的均質な線を用いるのに対し、胡人は衣の質感を表現するため、抑揚のある線を引いて差をつけている（**図37**）。色数は他図に比べても多く、特に馬の鞍には金、朱、緑青、群青を用いるが、後二者はかなり傷んで剥落している。柳の幹は墨の塗り分けによって形態感をあらわすのみで、皴らしきものは見当たらない（**図38**）。垂れ下がる柳の枝には緑を散らして葉を表現するが、当初の状態がわからないほどに消えてしまっている。

「藤に双鯉図」（口絵18）

画面下半を水中とし、たゆたう二匹のコイを配す。上半には松と垂れ下がる藤を描く。松よりも絡む藤を中心として大きく描く表現は、雪舟末葉と称した萩藩の主流・雲谷派の影響も考えるべきであろう。水中の表現については波の線をはじめに描き、その下側数ミリメートル幅には何もほどこさずに水面における光の反射を表現する。濃墨による波の線はそれぞれ太さを変え、その配置や曲線のバランスで水の柔軟性と不規則性をあらわす（**図39**）。かなり色褪せてはいるものの、光の反射部分を除いて藍を刷いている。頭を下にし、手前に向けて泳ぐコイも、光の反射部分には墨をほどこさずに避けて描く。右側のコイが完全に腹を見せて泳ぐのは、あまり見ることのない特徴的な表現である。

本作品をaの「花鳥図」と比べてみると、画面に比して景物を大きめにあらわしているとわかる。画面構成における形式がいまだ決まりきらず、試行錯誤の生々しさが感じられる「花鳥図」に対し、本作品は見やすいようにかなり整理して描いている。このような形式化の様態については、それぞれにあらわされた割れたザクロの実を比較すれば一目瞭然である。「花鳥図」には二つ（**口絵15**）、「石榴に真鶴図」には三つの割れたザクロが描かれる（**口絵16**）。輪郭を小刻みに引いて形成するのは同様であるが、前者は無秩序に割れているのに対し、後者はすべて先端のヘソ部分から真っ二つに割れている。もちろん自然界でも後者のように割れることもあるが、全てを同様に描くのは形式的と言わざるを得ない。これは自然と画そのものをどのように捉えているかという、画家が有した哲学の差から生じる違いであり、単純に後者を若い時に描かれたものとみるようなことはできない。むしろ形式化の進んだ様態を踏まえれば、縮往より後の時代の作品とみるべきである。ただし、さらにこの「藤に双鯉図」と「縮往七十二歳画図」という落款を有するホノルル美術館の「鯉図双幅」を比べてみると（**図40**、**口絵19**）、特に目の位置や形態感においてはるかに前者の方が古拙さを残しており、いまだ初発性が感じられる[61]（**口絵20**）。以上のことから判断するに、本作品は縮往の直弟子であった張天然か井上親明の手になると見ておくのが妥当と思われる。

以上、三点についてみてきたように、佐々木縮往本人はもとより張天然や井上親明の作品を目にできる機会はほとんどなく、各作品を個別に分析する程度のことしかできないのが現状である。山口以外にその画風が伝播することはなかったようであるが、沸騰しつつあった十

図38　同　部分

図37　無落款「馬に人物図」部分

図40　佐々木縮往「鯉図」(ホノルル美術館)

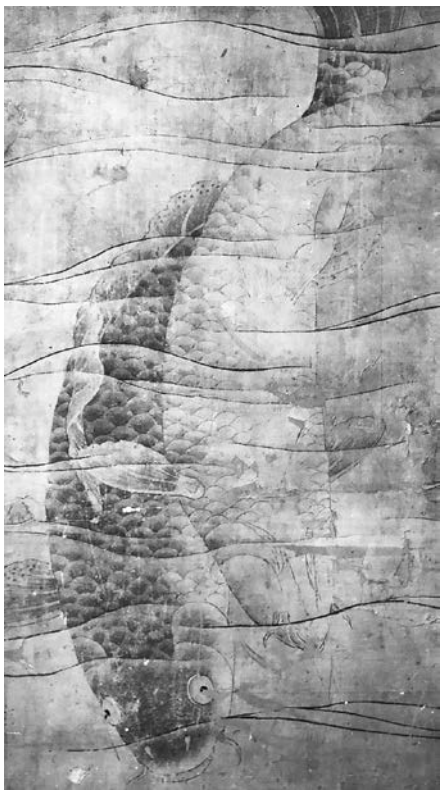

図39　無落款「藤に双鯉図」部分

八世紀前半の絵画状況を探るうえでは、新たな表現を試みた縮往の作品は一地方の事象にとどまらない重要性を有している。ただ、縮往の落款があるからといって、必ずしもその全てを真筆と認められない状況があるのは先に触れたとおりである。いまだ研究の俎上に載せるべき作品が抽出されているとは言い難いが、少しでも地元山口において作品の発掘が進んでいけば、やがては十八世紀前半の日本絵画史を彩る一角となっていくであろう。

4　徂徠の詩論―絵画観の前提にあるもの―

佐々木縮往に宛てた徂徠の書簡には具体性を有する絵画観の一端が示されており、それは中国文化を包括的にとらえ、詩文が有する意義の延長で捉えようとするものであった。とするならば、徂徠の詩文に対する考えを理解することにより、絵画に対する観念がいっそう明白になることであろう。徂徠の詩文観は、庄内藩の家老・水野元朗からの問いに答えた口語の『答問書』に特にわかりやすく示されている。

四書五経の新注大全等、宋儒の語録類、詩文にては東坡・山谷・三体詩・瀛奎律髄之類、歴史にては通鑑綱目の書法発明等、皆損友と可被思召候、経学は古注、歴史は左伝・国語・史記・前漢書、文章は楚辞・文選・韓（愈）・柳（宗元）迄は不苦候、惣而漢以前の書籍は、老（子）・荘（子）・列（子）之類も益人之知見候、是も林希逸解は悪敷候、詩は唐詩選・唐詩品彙、是等を益友と可被思召候、明朝の李空同・何大復・李于鱗・王元美詩文宜敷候得共、是は遠境書籍有之間敷存候、

…吾道の元祖は堯・舜に候、堯・舜は人君にて候、依之聖人の道は専ら国天下を治め候道に候、道と申候は、事物当行の理にても無之、天地自然の道にても無之、聖人の建立被成候道にて、道といふは国天下を治候仕様に候、扨聖人の教は専礼楽にて風雅文采なる物に候、心法理窟の沙汰は曽而無之事に候、宋儒以来わざを捨て理窟を先とし風雅文采をはらひ捨て野鄙に罷成候、…扨は文章も宋儒の文章は真にてかき候仮名物に候故、文章も鄙俚浅露に罷成候、

（荻生徂徠『徂来先生答問書』下）[62]

徂徠が朱子学の重視する四書五経の新注や宋代の詩などを「損友」と弾じていること、一方で宋代以前、特に後漢より前の書物をいにしえの聖人による教えや言葉により近いという理由で「益友」として重視したことがわかる。さらに詩については『唐詩選』と『唐詩品彙』を尊重し、近い時代のものとして明代の古文辞学派であった李夢陽、何景明、李攀龍、王世貞らを推奨している。このように『楚辞』や『文選』はおろか、『老子』『荘子』さらには『唐詩選』までをも重要視する徂徠の姿勢は、当時の日本における儒学の主流・朱子学とは決定的に立場を異にするものであった。

詩文章之学は無益なる儀の様に被思召候由、宋儒の詩章記誦などと申候を御聞入候事年久敷候故、左様思召候にて可有御座候、まづ五経之内に詩経と申物御座候、是はただ吾邦の和歌などの様なる物にて、別に心身を治め候道理を説たる物にても、又国天下を治候道を説たる物にても無御座候、古の人のうきにつけうれしきにつけうめき出したる言の葉に候を、其中にて人情によく叶ひ言葉もよく、又其時その国の風俗をしらるべきを、聖人の集め置き

人に教へ給ふにて候、是を学び候とて道理の便には成不申候へ共、言葉を巧にして人情をよくのべ候故、其力にて自然と心こなれ、道理もねれ、又道理の上ばかりにては見えがたき世の風儀国の風儀も心に移り、わが心をのづからに人情に行わたり、高き位より賤き人の事をもしり、男が女の心ゆきをもしり、又かしこきが愚なる人の心あはひをもしらるる益御座候、又詞の巧なる物なるゆへ、其事をいふとなしに自然と其心を人に会得させる益ありて、人を教へ諭し諷諫するに益多く候、…文字をよく会得不仕候ては聖人之道は難得候、文字を会得仕候事は、古之人の書を作り候ときの心持に成不申候得ば済不申儀故、詩文章を作り不申候得ば会得難成事多御座候、経書計学候人は中々文字のこなれ無御座候故、道理あらくこはくるしく御座候事にて候、依是日本之学者には詩文章殊に肝要なる事にて御座候、此方之和歌抔も同趣に候得共、何となく只風俗之女らしく候は、聖人なき国故と被存候、

（荻生徂徠『徂来先生答問書』中）

詩経は淫奔之詩多く有之候、朱注には悪を懲しむる為と有之候へ共、却て淫を導く為に成可申候、是等之所とくと御了簡可被成候、詩経は曽而夢にも済不被申と相見え申候、論語に不学詩無以言と有之、学詩三百使四方不能専対と有之候、是詩専言語之教にて御座候、洞に人性に通達する事、詩経之教にて人性に通達不申候へば、物申事は成不申物に候、宋儒は理非邪正之見にからめられ被居候故、論語・聖言に詩経之事有之候には従不被申、是非邪正之見より見候故、勧懲之為と見被申候事に候、是等之所、詩経御覧被成候大段の意得に候故申進候、詩経之詩も、後世之詩も全く替目無之候、詩経は只詩と御覧被成候が能御座候、

（荻生徂徠『徂来先生答問書』下）

古は詩・書を以て義の府となす。…詩の義の府たるに至りては、すなはち人多くはその解を難んず。それ古の詩はなほ今の詩のごときなり。その言は人情を主とす。あに義理の言ふべきことあらんや。後儒の以て勧善懲悪の設けとなす者は、みなその解を得ざる者の言のみ。けだし先王の道は人情に縁りて以てこれを設く。いやしくも人情を知らずんば、いづくんぞ能く天下に通行して、窒碍する所あることなからんや。学者能く人情を知りて、しかるのち書の義は神明変化す。故に詩を以て義の府となす者は、必ず書を併せてこれを言ふのみ。これ先王の教への、妙たる所以なり。あに浅智の能く知る所ならんや。　（荻生徂徠『弁名』上「義」[63]）

宋学の徒が詩文章のことを「詩章記誦」と称し、まるで無益のものように言うが、そもそも五経の中に『詩経』が含まれている。それは直接的に心身を修めたり、天下国家を治めることを説くのではなく、日本の和歌と同様に人情のあらわれたもので、その時代にあって知らなければならない風俗を聖人が集め、人に教えようとしたのである。これを学んだからといって天下を治める方法がわかるわけではないが、言葉巧みに人情を言いあらわしているため、理屈だけではみえない世の中のありさまが自分の心に染入り、あらゆる立場の人心をも知ることができるようになる。そうすれば自身の言葉の言い回しも上手くなり、思っていることを人に納得させ、教えたり諭したり諫める際にも有効となる。経書ばかりを学んだだけでは人に説くうえでも道

理が堅苦しくなってしまうから、特に日本の学者は詩文章を学ぶことが重要だとする。さらに『詩経』について朱子は勧善懲悪のための書だと言い、理非邪正の面からしか捉えないが、実はそこには色を好む男女の歌が多く収載されている。これはあくまでも詩と見るべきものであり、その言い回しを学んで人情に通達できるという意義においては、後世の詩ともまったく同様だとしている。このように朱子学者は詩文について、治国平天下のためには役立たないとか、半ば強引に勧善懲悪のものと解釈する傾向があったのに対し、徂徠は人の上に立って世の中を治めていくうえでは、経書の道理や理屈を学んだだけではだめで、詩文の言い回しや言葉遣いを修得し、世情や人情の機微に通じなければならないと考えた。いくら正しいことを行なうにしても、人情に適った方法をとらなければたちまち行き詰まってしまうからである。実際に同時代を代表する朱子学者の室鳩巣（一六五八～一七三四）は、

兼々御聞及の奇童山田宗見事、唯今は山田大助と申候、…学者経義にうとく理に暗く御座候て、何の益にも立不申候、詩文など巧に御座候迚も、天下の益には少も成不申候、然處大助など博識文翰等を本に仕候様子に相見候故、天下の御用には立申間敷と気の毒に奉存候旨被仰上候處、兎角の御意も無御座黙して被為入候旨被仰候　（室鳩巣『兼山秘策』七冊・享保九年十二月五日）

と、神童と呼ばれた徂徠門の山田麟嶼（一七一二～三五）を評し、どれほど詩文に巧みであっても天下の役には少しも立たないと言い切っている。[64] 世の中は本質を失って衰微しつつあるととらえた徂徠からすれば、朱子学的な道理一辺倒の思考は頑迷ゆえに逆に非合理なものと映じたであろうし、そのようなありさまに反発して、人の上に立つべき者は詩文を通して人情の機微を知る必要性を説いた。徂徠学派にとって詩文の延長上にある絵画も、人情に通暁するための重要な文化の一様相であり、画史画論は何の役にも立たない無意味な書物ではなく、漢学者として通じておくべき当然の素養と捉えたのであろう。

三、服部南郭の絵画観

1　南郭の作画

荻生徂徠の門人において絵画作品を残しており、美術史でも名が知られるのは服部南郭ひとりである。ただ作品が極めて乏しいことから触れられるのは稀であり、これまで相見香雨氏や吉沢忠氏によってわずかに言及されたに過ぎない。[65] それゆえ作画の傾向や態度はほとんど明らかではなく、南郭と言えば「日本文人画」の先駆者といった抽象的印象しか与えられていないのが実状であろう。南郭の絵画観を追究しなければならない理由は、単に美術史で知られるからではなく、徂徠における詩文の学を継承した第一人者であり、文化方面における徂徠の実質的後継者として十八世紀の江戸文化や思想界に多大な影響を与えた人物だったからである。特に服部家の漢学塾・芙蕖館に集った人々や、同じ徂徠門で南郭とも深交のあった大内熊耳（一六九七～一七七六）の門下からは、詩文はもとより絵画や音楽などに長けた才人を多数輩出している。たとえば浦上玉堂が「先生」と称するほどに琴学の恩恵を受けた毛利壷邱（一七三〇～八六）は南郭と熊耳の門下であり、大分の田能村竹田に江戸の文化を運んできた唐橋君山（一七三

六〜一八〇〇）もやはり両者に学んでいる。このように後の時代においても影響力を有した南郭について、まず解明すべきは十八世紀前半という時代を生きながら絵画に対して何を思い、どのような態度をとったかということであろう。そこでその作画と思想を概観し、徂徠の絵画観をどのように受容し、継承したのかを追究してみたい。[66]

服部南郭（一六八三〜一七五九）、名は元孝のちに元喬、字は子遷、小右衛門と称した（**図41**）。江戸初期の歌人として知られる北村季吟の門人で、天野屋彦左衛門と称した服部元矩の二男として京都に生まれた。蒔絵師で和歌もよくした山本春正の娘・吟子を母に持つ。父を亡くした翌年の元禄九年（一六九六）には家族と別れ、十四歳にして江戸へ下っている。十八歳で五代将軍綱吉の側用人であった柳沢吉保（一六五八〜一七一四）に「歌と画との芸を以て」仕え、これを機に次第に中国の詩文に傾倒していく。そして三十歳を前にした正徳元年（一七一一）頃には、同じ柳沢家の家臣であった荻生徂徠に入門することとなった。綱吉の死後、吉保によって企図された『常憲院殿贈大相国公御実記（憲廟実録）』の編纂にも携わったという。正徳四年に吉保が亡くなったあとは、跡目を相続した柳沢吉里には取り立てられず、享保三年（一七一八）に柳沢家を致仕している。水戸藩出仕の口利きがあったものの実現にはいたらず、その後は在野の一漢学者として終生を過ごすこととなる。上野池之端に居を構えた南郭は、不忍池の蓮から「芙蕖館」という名を自邸に与えて漢学の塾とした。二年後には増上寺付近の新網町、さらに山王町（中央区銀座）、富山町（港区西久保）、宇田川町（港区浜松町）、増上寺付近の三島町、赤羽（港区東麻布）と十年の間に各地を点々とし、赤羽の森元町に落ち着いたのは寛保二年（一七四二）六十歳のときであったが、「芙蕖館」の呼

図41　「服部南郭肖像」
（『先哲像伝』弘化4年・1847刊　所載）

図42　服部南郭墓
（東海寺大山墓地／東京都品川区）

称は用い続けた。一方、亡くなる二年前の宝暦七年（一七五七）には渋谷の羽沢（渋谷区東）に別邸・白賁墅を築き、意に適ったしつらえに囲まれて風雅な余生を送っている。宝暦九年六月二十一日、七十七歳で病没し、東海寺の塔頭・少林院（東京都品川区・現在の墓所は大山墓地）に葬られた（**図42**）。戒名を解脱院大同義観居士という。

南郭は徂徠と同様、まとまった画論を残しておらず、その作画について記した資料も極めて限られている。美術史関係における比較的早いものとしても、文政七年（一八二四）以前に成った『近世逸人画史』が挙げられるくらいである。[67]

南郭先生　教授の暇絵事をなせり。其画風雪舟流より出づ。其画世に稀なり。周雪といふ款字あり。秋山玉山が服翁墨竹の記あり。又毎年六月二十一日東海寺中少林院にて二三軸を展観す。

ただし、これも諸書の記述を簡要にまとめたに過ぎず、やはり東条琴台の『先哲叢談』が引くところの、徂徠及びその門人のエピソードを多く収録した徂徠学研究の基礎資料『蘐園雑話』と、南郭と深交を持った肥後熊本藩の漢学者・秋山玉山（一七〇二～六三）による「服翁墨竹記」を掲示しなければならない。

南郭は十四のとき元禄丙子東都に至り、十七歳の時柳沢侯に仕へられたり。…老て京都に遊び、帰て後居間のをし板の壁の中央に箕尾の滝を画き、左の方に薩埵嶺より海を眺むる景色を画き、四稿に載る七言古詩もかたはらに書てあり。絵は全く雪舟流なり。常に語りて、日本の画は古法眼雪舟を最上とすべし、異国より来れるとて人の賞する八種画譜は、日本人の所謂町絵にして見るに足らず。画論は津逮秘書中にあるにて推すべしと論ぜられき。

（『蘐園雑話』）

…予しばしば往弔す。是より先、予、翁の芭蕉を酔画するを収むるも、たまたま人に取去せられ、今また存せず。予、いま翁の遺画を観るに、涔々涕下し、口言ふ能はず。炙を欲するの色、けだしまた外に形れり。仲英、よりて翁十三四歳時なす所の墨竹一紙を以てこれを贈らる。その末、「周雪写」の三字あり。けだし幼字なり。それ千尺霄を干す者、けだしすでにここにおいて萠ず。今を距つこと六十余年、墨淋漓として新なるがごとし。予、謝して曰く、「我、これを欲せざるにあらずといへども、然れどもいづくんぞよく忍びて我が私を以て人の美牆を奪ふことをなさんや」と。敢て辞す。仲英悽然として席を前め、我が臂を把りて謂ひて曰く、「子、すでに我が先人と善し。また我と善くして、すなはちこれを子の所に置くは、またなほこれを外府に置くがごとし。我、ここを以て永く世交の渝らざることを示さん。子、辞することなかれ」と。儀すなはち起ちて恵を拝して曰く、「すでにすでに愛するところを割きて貽らる。敢えて唯命これ聴かざらんや」と。遂に工に命じて装潢し、これを斎中に蔵む。時にまた壁上に展挂し、香を焚きてこれを望めば、すなはち冷然として来りて我を灑ぐ者あり。我、いまだかつて容を改め、その清高を想見せざることあらざるなり。　（秋山玉山『玉山先生遺稿』巻之七）[68]

常々、南郭は日本の絵画について狩野元信と雪舟を最上とすべきだ

と語り、自らも雪舟に倣って芙蕖館の居間に描いたと伝える。江戸時代における「雪舟流」とは、室町時代の画僧・雪舟を慕い、「雪舟末葉」「雪舟末流」「雪舟□代」と称して描いた画家を指す。このような画家は江戸時代を通じて二三百人ほど存在しており、とりわけ南郭の同門であった山県周南の出自・萩藩の雲谷派は盛んで、のちにそこから熊本藩の矢野派や関東の桜井雪館一派が派生している。これまで紹介された南郭作品のうち、雪舟流の画風が知れるのは子孫の家に伝来した「山水図巻」であろう（**口絵21**）。縦三六センチメートル、横一三一センチメートル、四〇センチメートル余りの紙を三枚継いだ紙本墨画の作品で、巻末に朱文方印「太平之民」と朱文方印「元喬」を捺す。岩山に太めの輪郭線、樹木には太めの点苔を濃墨によってほどこす典型的な雪舟様の作品で、時代のわりに室町の枯淡な風趣があらわれる。雪舟に志したのがかなり早い時期であったことは、秋山玉山の「服翁墨竹記」から窺える。南郭の没後、跡を継いだ服部白賁（一七一三～六七）のもとをしばしば弔問した玉山は、遺された南郭作品を見せられ、そのうち十三四歳時に描いた墨竹図を二代にわたる交流の証として贈られたと記す。その作品には三字で「周雪写」と署されていたという。この「雪」の一字は雪舟から取られたものとみられ、京都から江戸へ出た元禄半ば頃にはすでに雪舟を慕って描いていたことになる。先の資料にあるように芙蕖館の居間に描いたのは、六十三歳のときに京都を中心に長谷から吉野、そして箕面の滝などを春から夏にかけて周遊し、木曽街道から江戸に戻った延享二年（一七四五）以降となるから、実に五十年の間、雪舟の画風を慕い続けたことになる。この押板壁の中央には箕面の滝、左方に薩埵峠から海を眺める景色を描き、さらに『南郭集四編』に「斎中四壁自画山水戯作遊歌」として掲載される七言古詩、

性僻生来甘自棄　功名富貴非吾事
壮年壮心好漫遊　匏繫一方不得遂
晩歳頗遯尚平家　豈料隨年老亦至
一骸瘦羸骨空存　一心灰滅無生意
四支百體與疾俱　名山無分於我已
神想不須赤脚労　夢魂東遊窺大壑
況復区中五嶽期　鴻蒙拊髀可爵躍
奮然起掃四壁図　水墨雲煙隨筆落
梁上峯連懸欝蕙　障間江激揺崖崿
尺樹丈山縮地生　林巒泉石秋漠々
自造迹疎癡自慚　写罷何妨供独楽
吾今咫尺学壺公　別闢乾坤容此躬
病臥酔臥唯能睡　夢遊上下坐無窮
鯨吼雷鳴大鼾響　呼吸従来帝座通
山霊海若應驚走　崑崙西極扶桑東
只任為雲復為雨　北窓五月帰清風
遽尓乃知物化理　偃然猶寝一室中

（服部南郭『南郭集四編』巻之一）

が書されていたとする。服部家内部の伝承を書き留めた『芙蕖館聞書』は[69]、この図についてもう少し詳しく触れ、

御書斎八てう敷ニて床の間のかべ京都箕尾瀑布、北側二間の壁（壱

間ハ富士なげしの上迄、壱間ハ薩埵の坂の絵）、東かわ（壱間かべ壱間からかみ清見寺の図）同壱間唐紙二枚木曽路の図、ふくろ棚の下の壁（江のしまのいわや）已上みなみな御自筆也　つけ書院なり

としている。最晩年を過ごした赤羽森元町の芙蕖館には八畳敷二間四方の書斎があり、床間の一間壁に箕面の滝、その横にある袋棚下の一間壁に江の島岩屋、北面二間の壁には薩埵峠を左に配して南西方向から眺めた富士山と海、東面壁の向かって左一間には北面の富士山から続く清見寺、その右側一間には木曽路の図をそれぞれ描いたという。いずれも実景に基づく画題であり、古雅を備えた雪舟の筆致により、関西への遊歴途上で感得した興趣をつぶさにあらわしたものとみられる。

このように雪舟に倣って描き、若い頃に「周雪」と号した南郭は、明末に刊行されて日本にもたらされた『唐詩五言画譜』『唐詩六言画譜』『唐詩七言画譜』『梅竹蘭菊画譜』『木本花鳥譜』『草本花詩譜』『唐解元倣古今画譜』『張白雲選名公扇譜』の八本を収める『八種画譜』について、あたかも日本の工芸品などに通じる町絵のようであり、見るに足りないと酷評していたことを伝える。雪舟の画風に固執し、新たなものを排除する保守的とも思える態度であるが、一方ではこの『蘐園雑話』の内容と相反するような、『唐詩五言画譜』中の顧況「渓上」詩にともなう挿図を写した「美人採蓮図」という作品が紹介されている。この間にある矛盾をどう解釈するかについては、改めて本章の末尾で言及することとしたい。

2　南郭の中国絵画摸写

さて、先の二章において徂徠門の本多忠統が所有する仇英筆「二十四孝図巻」と梁楷筆「画蠶図」の摸本について、南郭が中国絵画に対する一見識をもって論じた資料を掲げた。同様にして南郭本人も中国絵画を好んで所蔵していたことを、その門人であった湯浅常山（一七〇八～八一）が書き留めている。

南郭は物ずきありて、唐絵の掛物をかけ、書だなどもあり、水ばちに花をいれ、庭にもいろいろの物をうゑられたり。甚風流なり。忍海上人のかけ物も掛らるると也。凡講書の金百五十両も一年に納めらるると也。処士にあの如くゆたかなるくらしなし。

（湯浅常山『文会雑記』巻之二下）[70]

このようにして見れば、荻生徂徠、本多忠統、越智雲夢、服部南郭らはみな中国書画蒐集における同好の士であり、徂徠学派の違った一面が浮び上がってくることになる。さらに南郭は自ら蒐集するのみに留まらず、本業の画家さながらに中国絵画の摸写を行なっていた。

服子遷、帰去来摸画の跋

遷、向きに帰去来の画を牛門に観、以て絶妙となす。時の鑑者は陸叔平となす。遷すなはち自ら摸して蔵すと云ふ。余かつて遷と古今の画を論じて、言この画に及ぶ。遷曰く、「今を以てこれを観すれば筆意古たり。想もまた元なり。何ぞ叔平の及ぶ所なるか」と。余の見もまた遷のごとし。遷、かつて画くを好むも然れども暇あらず、他工よりてたまたまこれを摸す。すでにして妙、

真に迫る。余もかつてその真本を覓むること久し。しかるに向きにすでに琴鶴子これを蔵む。ここを以てこの摸を請ふこと切なり。遷もまた世の瞽物となるを欲せず。丁巳の冬、ともに遂ぐ。すでにしてこれを掛くれば室中に適ひ、細看すれば気韻般乎として厭なし。おもへらく、遷の画を摸するや、海内ただこれのみと。今あにその真を我家の奇宝に易んや。記して以て子孫に伝へて云ふ。

（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之五）

かつて南郭は、文徴明に学んだ明代後期の画家・陸治の手になる「帰去来図」を荻生徂徠のところで見、それを画工に摸写させた作品を有していた。ある日、本多忠統との会話がこの作品に及び、それは筆遣いに古意があり、また込められた意識からすれば元代を下らず、陸治の及ぶところでないとの意見で一致したという。徂徠亡きあと、忠統はこの「帰去来図」を入手したく思ったが、すでに徂徠同門であった琴鶴子こと旗本の黒田直邦（一六六六～一七三五）の手に渡ったあとであった。そこでせめて摸本を入手すべく、やはり摸写を望んでいた南郭に依頼し、元文二年（一七三七）の冬にようやくともに念願を果したとする。

南郭はこのようにして中国絵画の摸写を頻繁に行なったらしく、

南郭の画ける三十三番の観音は、原本宋画にて外より見せに来りしを写せし由。没後遺物として縁山の忍海に仲英より贈り、忍海没後払物に出たるを青山百人町の耆山と云ふ者買て少林院に納しとかや。少林院にて毎年六月廿一日詩会の時これを掛けたり。

（『蘐園雑話』）

と、とりわけ宋代の作品とされる「三十三観音図」の摸本は当時から有名だったようである。南郭亡きあと、この摸本は増上寺宝松院の住職でその門人であった忍海上人（一六九六～一七六一）に贈られた。けれどもさらにその没後には払物となってしまい、同人に近しい青山妙有庵の浄土僧・耆山（一七一二～九四）が買い取り、南郭の菩提寺であった品川東海寺の塔頭・少林院に納められたという。この奉納時のことを当事者の耆山と南郭の後継・服部白賁、さらに南郭門人であった秋元小丘園（?～一七八三）がそれぞれ詩で詠じている。

服氏の摹する普門身に題し、少林院に蔵む。

舊識圓通大士身　隨機逐物度迷津
貌来彷彿服翁筆　留置儼然蕭寺闉
幾客同添碑上涙　他時誰見画中神
猶存阿堵寫真跡　長照少林常住春

（玄海耆山『耆山樵唱集』巻二）[71]

耆山師、先人草する所の観音大士普門諸相粉本を装して之を少林院に蔵む。贈をなす。

石室投来鎖普門　喜師千歳意偏存
縁看妙相無量現　始信威神如是尊
咫尺人天齊有色　縦横水墨自成痕
但言慈海悠々大　使我追思顧復恩

（服部白賁『蹈海集』巻之四）[72]

耆山師、南郭服先生の草する所の観音太士普門諸相粉本を装

して之を少林院に蔵む。贈をなす。

憐君心印逐前因　素練生光眼界新
不啻無邊称即現　兼驚妙画本超倫
彩毫已借神通力　紺殿深蔵席上珍
此物由来誰所作　当時山水臥遊人

（秋元小丘園『小丘園集』巻之七）[73]

その後、少林院では南郭の命日である六月二十一日ごとに詩会が催され、この「三十三観音図摸本」も同時に掛けられたとする。現在、本作品は南郭の子孫である服部元文氏より早稲田大学図書館へ寄贈され、ほかの芙蕖館関係の資料とともに服部文庫の一資料として伝存している[74]。明治の廃仏毀釈で東海寺の塔頭はことごとく廃寺となったため、おそらくその時に服部家に戻されたのであろう。三十三幅全てを納める箱の蓋表には「南郭先生画　観世音像　三十三幅　少林院」という墨書があり、裏面には同筆で、

服先生壮年自摹普門身図以為粉本素草々者
棄在廃楮中、蓋非矜持不眎于人也、没後観之手澤
尚存影像厳在、惟恐覆瓿、異時乃門人林士灌與
謀薄装蔵之東海少林院聊擬甘棠之遺愛云
宝暦癸未之夏浄業杜多耆山
右三十三幢紙装経年破矣再以色緞為之表
装而備法用因偈曰　大悲三十有三身再現普門水墨新
妙相無量福聚海縦横刹々又塵々
文政元戊寅六月　現妙鮮兼少林雄峯誌焉

と記される（**図43**）。最後の三行から判断するに、この箱書自体は表装が改められた文政元年（一八一八）に、東海寺の塔頭であった少林院と妙解院の兼住・雄峯が書したもので[75]、最初の五行は当初の箱か軸の裏面などに記された耆山の書の転写とみられる。ここから少林院に納められた年代が宝暦十三年（一七六三）と判明し、『蕹園雑話』が記す忍海上人没後二年目のことだったとわかる。なお、この奉納にはもうひとり、「林士灌」という南郭の門人が関わっていた。耆山の『青山樵唱集』や秋元小丘園の『小丘園集』にその名が認められるものの、号を「学圃」といった以外、詳細は不明である。

現作品の本紙は、おおむね三十三幅とも縦一〇一・七センチメートル、横五〇・三センチメートルの竪幅となっているが、これは軸装に改められた際に大きさを統一したためである。当初は反故紙のような薄い摸本用の紙を用い、描く部分のみ貼り合わせたため、紙継ぎはまちまちで長方形に整っていたわけではなかった。画面右上の白文方印「佛心印」は現在の体裁となった時に捺されたと考えられるが、それが南郭没後の忍海上人に渡ったときか、耆山が入手して少林院に奉納したときかは判然としない。巻止部分には「東第一」「西第十六」などと朱書きされることから、少林院での詩会の際には「中尊」を中央とし、そこから部屋を取り囲むように左右十六幅ずつが掛けられたのであろう。

三十三幅の内訳は、それぞれ画面の右側に『妙法蓮華経』「観世音菩薩普門品第二十五」中の語を抜き出して書しており、どの場面を描いたかは明らかである（**図44**）。

①中尊　「若為大水所漂」　…水難
②東第一　「彼所執刀杖尋段段壊」　…剣難
③西第一　「是諸悪鬼尚不能以悪眼視之」　…悪鬼難
④東第二　「杻械枷鎖検繋其身」　…悪王難
⑤西第二　「齎持重寶経過険路」　…悪賊難
⑥東第三　「若有女人設欲求男」　…二求章
⑦西第三　「即現辟支佛身而為説法」　…辟支仏身
⑧東第四　「即現聲聞身而為説法」　…声聞身
⑨西第四　「即現梵王身而為説法」　…梵王身
⑩東第五　「即現帝釋身而為説法」　…帝釈身
⑪西第五　「即現自在天身而為説法」　…自在天身
⑫東第六　「即現大自在天身而為説法」　…大自在天身
⑬西第六　「天大将軍身而為説法」　…天大将軍身
⑭東第七　「毘沙門身而為説法」　…毘沙門身
⑮西第七　「小王身而為説法」　…小王身
⑯東第八　「長者身而為説法」　…長者身
⑰西第八　「居士身而為説法」　…居士身
⑱東第九　「宰官身而為説法」　…宰官身
⑲西第九　「婆羅門身而為説法」　…婆羅門身
⑳東第十　「比丘比丘尼優婆塞優婆夷身」　…比丘・比丘尼・優婆塞・優婆夷身
㉑西第十　「婦女身而為説法」　…婦女身
㉒東第十一　「童男童女身而為説法」　…童男・童女身
㉓西第十一　「火坑變成池」　…落大火坑難
㉔東第十二　「龍魚諸鬼難」　…漂流巨海難
㉕西第十二　「如日虚空住」　…堕須弥山難
㉖東第十三　「堕落金剛山」　…堕金剛山難
㉗西第十三　「或遭王難苦」　…王難（難苦臨刑）
㉘東第十四　「或囚禁枷鎖」　…王難（囚禁枷鎖）
㉙西第十四　「咒詛諸毒薬」　…咒詛毒薬難
㉚東第十五　「或遇悪羅刹」　…遇悪羅刹難
㉛西第十五　「若悪獣圍繞」　…悪獣圍繞難
㉜東第十六　「蚖蛇及蝮蝎」　…蚖蛇蝮蝎難
㉝西第十六　「雲雷鼓掣電」　…雲雷鼓掣難

これらはすべて観世音菩薩の功徳を説いたもので、「七難」の五、「二求章」の一、「三十三応身」のうち十六、偈の「十二難」のうち十一をそれぞれ絵画化している。

原画を忠実に写して彩色まで加えた摸本ではなく、むしろ自らが描くうえでの参考資料となる粉本に近く、どこにどのような色がほどこされるかを小字で記す。「朱」「正エン（ク）」「チャ」「ワウト」「ニクシキ」「六」「白六」「白」「アサ」「コン」「ウスズミ」「金」などとあり、それぞれ朱、生燕脂、茶、黄土、肉色、緑青、白緑、白、浅葱、群青、薄墨、金泥に相当する。さらに「地白朱ズミニテククル」や「地ワウトニカンスミマゼテシタデクマウスズミ」と細かく指示するところもある。また、裏文字で「二十四」「三十三」というように中央付近に書される作品があり、三十三観音の何番目であるのか、南郭自ら裏側に記したものとみられる。色を指定するばかりでなく、半数くらいの作品は実際に一部を彩っている。樹木の葉、水面に草汁や藍などの染料をわずかにほどこすものがある一方（**口絵22**）、観音や天、羅刹には四五色用いて

図44-②

図44-①

図43　服部南郭「三十三観音図摸本」（早稲田大学図書館）箱蓋裏面

図44-⑤

図44-④

図44-③

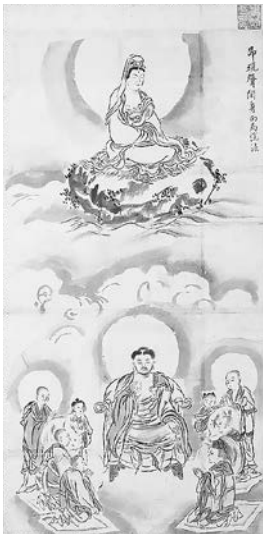

図44-⑧

図44-⑦

図44-⑥

図44-⑪

図44-⑩

図44-⑨

図44-⑭

図44-⑬

図44-⑫

図44-⑰

図44-⑯

図44-⑮

図44-⑳

図44-⑲

図44-⑱

図44-㉓

図44-㉒

図44-㉑

図44-㉖

図44-㉕

図44-㉔

図44-㉙

図44-㉘

図44-㉗

図44-㉜

図44-㉛

図44-㉚

図45　同　部分

図44-㉝

多くを彩るなど（**口絵23**）、各幅によってまちまちである。

摸本という性格もあり、墨線は早い筆致でほどこされるが、景物をかたどるのに的確な軌道をたどっている。特に観音の指先などをあらわす細線には、熟達した技量が反映される（**図45**）。南郭が相当数の摸写を行なっていたことの証左であり、それが単なる素人技でなかったことは明らかである。

さて、次にもう一点の摸写作品を見ておきたい。題簽に「臥龍先生遺蹟」とある画巻で、巻末に「服元喬」の署名と朱文方印「元喬」白文方印「子遷氏」の二印が捺されることから、南郭の筆によるものと判明する（**図46**）。その直前には「至大二年秋七月晩望呉興趙子昂」の款記と、朱によって写した「趙氏子卬」の印影があり、原本は元時代の画家・趙孟頫によって至大二年（一三〇九）に描かれた作品とわかる。本紙は縦二七・六センチメートル、横五三一・七センチメートルで、前から四五・六、四八・三、四七・八、四三・四、四六・九、四二・八、三八・四、四四・一、四二・三、四五・六、四三・七、四二・八センチメートルの紙を十二枚継いでいる。「臥龍先生」とは、中国三国時代・蜀の丞相として活躍した諸葛孔明のことで、その事蹟を十三場面にわけて描く。おおむね『三国志』巻三十五「蜀書五・諸葛亮伝」や『資治通鑑』から抜粋した文章を書し、その内容を画であらわす。以下に十三図にともなう文章を掲げておく。

諸葛孔明遺蹟

① 武侯家于南陽鄧縣号曰隆中毎自
比管仲楽毅時人莫之許也惟徐庶崔
州平然之躬耕隴畝好為梁父吟

（**図47**）

② 武侯在荊州與石廣元徐元直孟公
威游学三人務於精熟而侯独観大
略常抱膝長嘯謂曰卿諸人仕進可
至郡守刺史三人問其所至咲而不
答

（**図48**）

③ 先主謁士於襄陽司馬徽曰諸葛孔明臥龍
也将軍宜枉駕願之凡三往乃得見

（**図49**）

④ 先主與侯情好日密関羽張飛不悦先主
解之曰孤之有孔明猶魚之有水願君勿復
言羽飛乃止

（**図50**）

⑤ 侯與兄瑾書曰瞻八歳而聡慧可愛嫌其早成
恐不為重器

（**図51**）

⑥ 孫権毎命諸葛瑾報命先主瑾毎奉使
至蜀與其弟亮但公願相見退無私面

（**図52**）

⑦ 曹操遣刺客見先主論伐魏形勢甚
合先主計免而客如厠侯曰観客色
動而神懼視低而計数必曹氏刺客也
追之已越墻而走

（**図53**）

図47　同　①

図48　同　②

図46　服部南郭「趙孟頫筆臥龍先生遺蹟図巻摸本」落款

図50　同　④

図49　同　③

図51　同　⑤

図52　同　⑥

図53　同　⑦

図54　同　⑧

図55　同　⑨

図56　同　⑩

図57　同　⑬

図59　同　①部分

図58　同　④部分

⑧
侯或子書曰君子之行静以修身徳以
養徳非澹泊無以明志非寧静無以
致遠

（図54）

⑨
先主病篤節侯輔太子坦曰君才十倍
曹丕必能安国嗣子可輔輔之如其不可
君可自取侯涕泣曰臣敢不竭股肱之力
效忠貞節継之以死

（図55）

⑩
侯叛雍闓等孟獲素為夷漢所服収
餘泉拒侯募生致之既得使観於営
陣間獲曰向者不知虚実故敗今獲如
此即易勝耳乃縦更戦七縦七禽而亮
猶遣獲獲不肯去曰公天威也南人不復
反矣

（図56）

⑪
侯率諸軍北駐中原以図漢中臨発上
表曰願陛下託臣以討賊興復之效不效則
治臣之罪以告先帝之霊遂行

（口絵24）

⑫
侯以前者数出聞以遅糧不継使已志不伸
至是伐魏乃分兵屯田為久駐之基耕者雑
於渭濱居民之間而百姓安堵如故軍無私
焉

（口絵25）

⑬
侯屯田渭濱與魏司馬懿相持百餘日侯
卒于軍時年五十四歳及軍退司馬懿
按行其營壘處嘆曰公天下奇才也

（図57）

均質な細線で人物や景物をあらわし、彩色をほどこさない白描画である。衣の襟や袖などを中墨でベタ塗りするほか、線描のあとで眉や髪、頬や口などの鬚に淡墨を塗布している（**図58**）。基本的に衣の線に比べて顔や手の輪郭は淡く繊細に引いており、牛の尾や人物のあご髭の毛描きを最も細緻にほどこす（**図59**）。二場面に描かれる牛は輪郭線を引いてかたちづくり、内側に淡墨を刷いたあと、さらに中墨を重ね塗って立体感を表出している。場面によって描写に疎密が生じることはなく、巻末まで一貫した緊張感をもって描いている。同様の作品としては、プラハ国立博物館付属ナープルストゥコヴォ博物館が所蔵する「陶淵明故事図巻」（絹本墨画　縦三八・三センチメートル　横一一三二・〇センチメートル）や[76]（**図60**）、江戸前期の狩野探幽や江戸中期の丹羽嘉言によって摸写された「時苗留犢図」がある[77]（**図61**）。前者には「至大元年二月望識　子昂」、後者には「至大元年春三月望日画　子昂」の款記があり、「臥龍先生遺蹟図巻」の原本も含めて、至大年間に制作された趙孟頫筆とされる白描作品がいくつか伝存したことがわかる。「臥龍先生遺蹟図巻」の原本が真筆であったかどうかは別にして、「三十三観音図摸本」と同様、南郭は細い線描で的確に写しており、作画に必要な高い技量を有していたことを裏付けている。

図60　趙孟頫「陶淵明故事図巻」（プラハ国立博物館付属ナープルストゥコヴォ博物館）

図61　狩野探幽「趙孟頫筆時苗留犢図縮図」（京都国立博物館）

3　南郭の絵画観

終生にわたって雪舟に倣った山水画を描く一方、中国絵画を熱心に摸写していた事実には一見なんの連関もなく、それぞれに独立した余技だったかのような印象を受ける。果たして南郭にとっての作画とは、その程度の意義しかなかったのであろうか。

漢学者としての南郭が自分なりの絵画観を有していたとするならば、その背景となる絵画の知識がどの程度であったのか、知っておく必要があろう。二章でみた梁楷筆「蠶桑図」への評価として用いられた顧愷之の「妙画通霊変化而去亦猶人之登仙」という語も典拠がわかって興味深いが、「画論は津逮秘書中にあるにて推すべし」との『護園雑話』中の言葉は、より具体性のあるものとして注目される。

『津逮秘書』に関しては一章で触れたように、十八世紀前半において中国書画を調べるうえではまず第一に手にすべき重要な叢書であり、八代将軍吉宗や書物奉行の下田師古もたびたび利用していた。南北朝時代では謝赫『古画品録』と姚最『続画品』、唐代では李嗣真『続画品録』と釋彦悰『後画録』、宋代では徽宗朝内府の所蔵絵画目録『宣和画譜』、郭若虚『図画見聞誌』、米芾『画史』、鄧椿『画継』と最も多く、さらに元代の夏文彦『図絵宝鑑』を加えて主要な画史画論の類を収めている。南郭は絵画に関する歴史や思想を知るうえで、何かひとつの書物を挙げるのではなく、『津逮秘書』中の画史画論を幅広く読んで考察すべきと述べている。これだけでもそれなりの知識となるが、一方で南郭はその学識の広範さや興味の方向性を知るうえでは欠かせない『遺契』という著作を晩年に遺している。それまで目にした漢籍のなかで、特に注意を惹いた内容や言葉を引用書名とともに列挙したもので、「事」「言」「制」「名」「詩」「文」「物」「雑」「異」に分類し[78]、このうち

巻十一「雑」部には「絵事」の項を立てている。ここから書名のみを抽出して順に掲げると、米芾『画史』、夏文彦『図絵宝鑑』、趙希鵠『洞天清禄集』、胡継宗『書言故事』、王維『山水訣』、郭熙『林泉高致画訣』、郭若虚『画論』、黄休復『益州名画録』、韓拙『山水純全集』、方以智『通雅』、楊慎『丹鉛録』、李衎『竹譜詳録』、湯垕『画鑒』となり、書画に関する知識の源泉が明らかとなる。このうち画史画論でないものと『津逮秘書』に収められるものを除くと、唐代の王維『山水訣』、宋代の郭若虚『画論』、郭熙『林泉高致画訣』、韓拙『山水純全集』、黄休復『益州名画録』、趙希鵠『洞天清禄集』、元代の李衎『竹譜詳録』と湯垕『画鑒』が残る。ただし、これらは紅葉山文庫にも所蔵される明初の陶宗儀によって編纂された『説郛』（第九十『益州名画録』、第九十一『林泉高致』『画論』、第九十二『画鑒』、第九十五『洞天清禄集』）か、明末の王世貞編纂の『王氏画苑』（正『山水訣』『益州名画録』、補益『林泉高致画訣』『画論』『山水純全集』『竹譜詳録』）のいずれかに収載されており、この二つの叢書があればすべて事足ることになる。つまり一冊ずつ丹念に集めなくても『津逮秘書』『説郛』『王氏画苑』という三つの叢書さえ揃えば、ここでは挙げられない張彦遠の『歴代名画記』も含め、主要な画史画論の類はおおむね見ることが可能となる。南郭自身がこれらを揃えていたかわからないが、たとえ入手していなくても、幕府の御文庫を把握し、御府の絵画さえ摸写できるほどの立場にあった本多忠統との交流があれば、紅葉山文庫所蔵本を写すことなどたやすいことだっただろう。

このように絵画に対して広範な知識を有したことが明らかとなるが、徂徠と同様、南郭はまとまった画論を残しておらず、直接的に明らかにすることができない。ただ、南郭と共有していたという絵画観を本多忠統が述べている資料があり、その画論を知るうえではもっとも重要なものとなる。

忍海に与ふ

刻鏤の労を辱うす。印篆は秦漢の大雅を下らざるか。今、都下巧者多し。然るに多くは纖麗なるを貴び、古雅自失するは巧者の病なり。然るにあにひとり巧者のみ、これを貴ぶ者ならんや。またこれを貴きとなす者もまた巧者となり、いよいよこれをなす。つひに貴と巧とは同心にして古を失ふ。憂ふべきこと甚し。しかるに師は今をなさず、古を知るというべきなり。また聞くならく、師、古画の志ありと。またまた大雅なること甚しき者なり。

余、常に子遷と言ふ、「狩守信より以来、専ら淡薄これ務とす。然るに守信は妙手なり。守信卒して後、安信・常信等出づるといへども、みなその妙に至るを得ず。ここにおいて画、すでに衰へたり。二子卒して後、ほとんど画なし。画なきは師匠なきがゆゑんなり。それ師匠はいにしへにしくはなく、かつ山川草木、鳥獣蟲魚の類はその物にしくはなし。すなはちいやしくもこれを知る者はいまだ難からずとなすも、ただ人物は学ぶべからず。ゆゑに古画に依るにしくはなし。けだし宋元の間、筆意もっとも妙なり」と。これ常に子遷と論ずる所なり。梁楷の「蠶の図」一軸を摸し、子遷、師に伝へて言へらく、「吾、何ぞ師のため惜まんや、すなはちその余の宋元の画蔵するところを供覧せんことを。もしこれを閲せんと欲すれば、子遷に憑りて伝えよ」と。子遷かつて謂へらく、「師をして我が国第一の妙手たらしめんことを欲す」と。ゆゑにその論もっとも高くして実以て盡せり。請ふらくは、その

論に違ふことなからんことを。（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之五）

これは増上寺の画僧であった南郭門人の忍海上人から、印を贈られたことに対する忠統の礼状である。当時の世にあって篆刻をよくする者は多いものの、その多数が繊細優麗を貴ぶため、秦漢時代のような古雅を備えて高みに至ろうとする者は出てこない。ただ、そのような価値を貴ぶ今世の風潮も悪いのであり、その追求に歯止めがかからない悪循環によっていにしえを尊重するような精神はますます失われてしまった。画についても狩野探幽が出て以来、淡泊な画風が専らとなり、その没後には安信や常信があらわれたものの探幽の妙所に至ることはできず、以降ほとんど画と呼べるものはなくなってしまった。それはひとえに依るべき法がないからである。いにしえを尊んで学んだり、山水や花鳥などの自然から直接的に学ぶ以上のものはなく、それを理解している者であれば決して難しいことではないが、人物に関してのみは古人に直接会って学ぶことができないことから、古画に学ぶには及ばない。なかでも宋元絵画は筆に込められた想いに妙味があって素晴らしく、それを法とすべきであると述べる。

以上の内容を忠統は常々、南郭と論じていたとし、その観念が共有されていたことを示す。さらにこれと同じ方向性を有し、かつその内容を補う絵画観を忠統が書き残している。

忍海の雍州に遊ぶを贈る序

画を観るに唐以前は邈たり。すなはち唐は呉道玄、戴嵩、閻立本、李昭道、滕王元嬰の輩、図して伝ふる所あり。然るに画力千年、何すれぞ儼然として取らざらんや。宋元の間、名家数人伝えてこれを蔵む。諸家はすなはち徽宗帝、李龍眠、李成、范寛、郭熙、趙昌、徐熙、易元吉、趙大年、陳所翁、僧法常、玉澗、李唐、李迪、李安忠、蘇漢臣、閻次平、馬遠、馬逵、梁楷、夏珪、毛益、楼観、馬麟、范安仁、舜挙、顔輝、君沢、子昭、月山、僧無準、張思恭、西金居士、胡直夫、王李本、張芳汝、卒翁、趙子昂、蘇東坡の輩、各々得てなす所は皆超絶なり。この余、文与可、米元章、楊補之、楊月磵、王若水、王元章、此山、王立本、頼庵、檀芝瑞、恵崇、羅窓、門無関、栢子庭、因陀羅、雪磵、用田、黙庵のごときに至りてはもっとも工なり。然るに上の数人には及ばざるなり。すなはち吾が国においては文和天正の間、最も盛んなり。しかして僧明兆、等陽、狩元信輩、ほとんど超絶の右に出づ。僧可翁、周文、周継、等観、梵芳、狩州信もまた比肩雁行す。寛永の時に及びて、狩守信もっとも縦横にして海内に名あり。然るに晩に及びて澹泊に過ぎ、その末つひに大いに衰ふ。

僧忍海、常にこれを患い、すでにして復古の志あり。然るに観古して以て師となすあたはず。聯として自失すること久し。海、おもへらく、「あにそれ人に師するよりは、これを造化に師するにしかざらんや」と。すなはち旧習偏観を捨て、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、鳥獣蟲魚、草木の花実、霜雪の深浅及び鬼神仙釈、宮室器物、人の愉佚、憂悲、怨恨、酣酔、歌舞、戦闘は、蔵心蓄思を以てこれを発す。然るにまたただ独り患ふ所の者は、山水崖谷、奇石怪樹のみ。ここを以て修装して発ち、千里の奇観、日々盡さんと欲す。また曰く、「聞くならく、いにしへの明兆は丹青を東福の後山に得と。今もなほあるか、試みに入てこれを索めん。粉彩復古もまた我が志なり」と。すでにして発つ。いくば

くもなく、我に贈るに一大軸を以てす。…すなわち宋元の名家数輩、各々得てなす所の者はここに盡せり。我、今観てこれを論ずるに、ほとんどすでに古人とあい頡頏す。ただその形を取りて言ふのみならず。向きに御覧のゆえを以て、天下の古画を集むることあり。しかして予、その可否を品目するに与るや、およそ万数を以てす。ここをもって骨気風神、較然として心に得たり。忍海、もとよりこれを造化に得て、その自らなす所の者はいまだ必ずしも自覚せざるも、ことごとく中る所あり。今、我が鑑を得て我が言を聞くや、すなはち始めて山水は誰某の法、鳥獣蟲鳥は誰某の格、宮室人物草木は誰某の意なるかを知り、いよいよますます造化に師して已むことなし。すでにすでに海の筆格綵緻、戸称家伝はすなはち澹泊の患、去りて古に復するに日なし。あに興廃の人といわざるべけんや…。　（本多忠統『猗蘭台集二稿』巻之四）

画道修行のために京都へ旅立った忍海上人から、画を贈られた返礼に書されたもので、南郭に極めて近しい人物であることを前提として、上人の志の高さを称える。以上の二資料にみる要点をまとめると、

① 絵画の理想とすべきは古画であり、時代を遡るほどに良いとみるものの、唐以前の絵画はほどんど失われてしまったため、直接学ぶことができる宋元時代の作品を尊重している。

② 日本の絵画は室町から桃山時代が最良であり、明兆、雪舟、狩野元信を最上として可翁、周文、雪村周継、秋月等観、玉畹梵芳、狩野永徳もそれに比肩するとみるが、江戸時代になって探幽以降は淡泊に流れ、衰えてしまったと捉える。

③ 南郭の門人で増上寺宝松院の住職・忍海上人に対する認識として、南郭や忠統らと知識を共有しつつ、当時における画道の衰亡を歎いて復古を志し、古画と「造化」を師として宋元絵画に逼る画風確立に邁進する人物とみている。ただ、ここで言う「造化」とは、景色そのものを写して山水画を描くという意味での「自然」ではなく、自身の「情」を感興させるためのきっかけとなる「自然」である。つまり、「画」や「詩」に必要な「情」の発露に結びつく源泉としての「自然」であり、「古画」を描いた古人も感興したところの「自然」である。

④ 忠統は忍海上人の画を古人と拮抗するほどのものと評価する。その判断の根拠として、かつて八代将軍吉宗が天下に伝わる古画を集めた際に、御覧に供し得るかどうか事前の判断を自身が与り、古画の気韻を体得するほどに多くの作品を目にしたことを挙げる。

との四点となろう。

まず①については、南郭が中国絵画の摸写を熱心に行なったこと、忠統が狩野派の画家を用いて摸写をさせていたことの理由を説明するものとなる。彼らが宗とする古文辞学全盛の時代であった明代絵画も重視するものの、その漢学がいにしえの聖人に近い時代へ遡ることを旨としていたから、学び得る限りの古画を求めるのは当然の帰結である。また、後者の資料には「画力千年」という語が見え、これを忠統はしばしば好んで用いている。王世貞の『芸苑巵言』「附録四」冒頭に見える「画力は五百年なるべし、八百年に至りて神去り、千年にして絶ゆ。書力は八百年なるべし、千年に至りて神去り、千二百年にして絶ゆ。ただ文章においては、万古を更て長に新なり。書画は臨すべく摹すべきも、文は臨摹に至れば則ち醜ひす。書画には體あり、文には

體なし。書画には用なく、文には用あり。體あるがゆゑに見易く、用あるがゆゑに窮なし。」という論による。[79] 画は八百年を過ぎるとそこに込められた精神が失われてしまい、やがて千年を経ると亡んでしまう。一方の書は千年を過ぎて精神が失われ、千二百年で亡んでしまう。けれども詩文は永遠不滅であることを言う。書画は「体」すなわち存在ゆえに人目に入りやすいが、詩文は「用」すなわち精神のはたらきゆえに永遠なのである、とそれぞれの違いを述べている。忠統の『猗蘭台集』には『芸苑巵言』を収める『弇州山人四部稿』の書名がしばしば見られ、徂徠学派内で常に貸し借りされた形跡が窺える。徂徠も「観張僧繇翠嶂瑶林図歌」（『徂徠集』巻一）において「画力僅八百」の語を用いることから、徂徠学派における書画観の根底を成した論とみるべきであり、当時からすれば宋代絵画が遡りうる最も古い伝存作品という認識になろう。

次に②に関して思い起こされるのは、先に見た徂徠の「梁楷の蠶桑図を摹するに跋す」中に見られる「狩野派の絵画は宋代絵画を淵源とするものの、近年は淡泊な方向へ流れてしまい、その頽廃をとどめることはできない」という観念である。ただし、それに続けて忠統が指導すれば当初の風趣を備えた表現ができるかも知れないと加えること、「画力千年」の絵画観を踏まえると、そこに詩情に相当するものがなかったことが狩野派の零落に結びついたとも見ていたのであろう。狩野派の絵画に身近で触れた忠統と徂徠がほぼ同じ観念を抱いていたことを示し、日本絵画史において狩野元信と雪舟を最上の画家と評した南郭の意見とも一致する。徂徠学派の雪舟に対する認識は、雪舟ゆかりの地である萩藩の漢学者であった徂徠門人・山県周南が長文の「雪舟伝」を残していることからも、かなり詳細な情報を共有していたとみられる。[80] 狩野派の淵源が宋代絵画にあり、その礎を築いた狩野元信とともに雪舟を最上の画家とみた理由は、「雪舟伝」に記されるように北宋末期の楊補之を慕い、かつ中国に渡って直接その自然に学んだとの認識があったからである。忍海上人の富嶽図に寄せた南郭の「芙蓉の図を観る引」にも、

…

上人顧指為我説　維昔雪舟舟載雪
飄々遠航滄海西　壮遊燕京探奇絶
名達明庭引見催　大国君臣宮殿開
命画春卿署中壁　筆下生動春風回
闔国衆工無儔匹　満朝嗟賞妙絶哉
更為明人写神嶽　座上驚見金銀台
秦漢昔嘗漫相覓　始知日本是蓬莱
鐵冠道人詹仲和　作詩瞻仰意頗多
但恨名山与名筆　壓倒不足闘嵬峩
此図何人携得伝　帰本扶桑日出辺
…

（服部南郭『南郭集三編』巻之一）

とあり、忍海上人が説明したものとしているが、雪舟渡明の詳細を詠み込んでいる。

以上のことは南郭が雪舟に倣った理由を明らかにするもので、一方で中国絵画の摸写に勤しんだこととの間に矛盾を来さなくなる。二つを通じ、その先にある「古雅」を備えたいにしえの精神に逼ろうとしたのである。これは徂徠が絵画の理想ととらえる「文画」の精神とも

合致する。南郭はこのような絵画観だけでなく、その前提となる詩文観も徂徠から継承していた。

一　…宋朝より漸理を多く説事に成り、修辞の方は不足、唯理さへ明白なれば好と申様に成行候故、其弊をため直して古文に辞の字を加へて、古文の辞を脩するを第一と書候、…

一　明朝才子古文辞と立候者の第一に学候処は、十三経は勿論にて、其外に十三家と申候を立、是を注を除きて本文ばかりを、此年に一周し、ひたと反復し見候て、文気を助け、漢以後の書を不読と立たる物に候、十三家は、

左氏（左伝国語）　国策　老、荘、列　呂氏春秋　淮南子

屈原　宋玉　荀子　司馬遷　班固　文選

右之通に候、文選は漢以後にて候へども、天下の富有の名文とも多く候故、かならず熟覧すべき事に候、…

一　…三百篇を始て、漢魏六朝の古辞楽府など、皆一例に風雅の情と申ものにて候、…宋以後理学計の目よりは、手ぬるき児女子の様に見え候事なれども、そのすなはち風人の情にて候、古三百篇も、詩の教は温柔敦厚をもととする事にて、必竟君子の志を述る物にて、ものごとに温和に、人をも浅く思ひすてず、云出ること葉も宛曲にして、何となく人の心を感ぜしむるを専一と仕事故、自ら風雲花月に興をよせ、詞の上にあらはれざる事ども多く有之候、詩経を六経の内に入、古聖人の教も詩書と並べ称して、人に御教候も、此渾厚の情を失ざるを君子の徳となし候事も相見え候、…

（服部南郭『南郭先生燈下書』[81]）

宋代以降の性理学を排して漢代以前を重視し、徂徠が『徂徠先生答問書』でも触れた『春秋左氏伝』『老子』『荘子』『列子』『楚辞』『史記』『漢書』『文選』のほか、『戦国策』『呂氏春秋』『淮南子』『荀子』を必須の書として挙げている。これらとともに『詩経』三百篇を学ぶ意義は、物事を温和に運び、他人を軽んじず、物腰の柔らかい言葉を使うことで、自ずから人心が感化するのを期するところにあり、人の上に立つ人物が自らの志を実現するうえで、全てを包括するような「情」を失わないことが重要とする。南郭にとって絵画は詩文の延長にあるもので、鑑賞したり描いたりすることもまた、「情」に通じる一方法と捉えたのであろう。

このような絵画観において、南郭は同時代的な中国絵画の風潮を快く思っていなかったようである。二章でみたように、呉偉作品について論じた忠統の南郭宛書簡には、「世の燕石となすところの者は、我得てこれを蔵す。みな明璧なるのみ。流俗用いざるは、吾が黨の幸いなり。およそ人の好む所は大抵、明の笠翁好む所のごとし。故に書画の體、古雅を欲せず。ここを以て近来の書画もまたかくのごとし。歎ずべきこと甚し。」と記されていた。世間で価値がないと思われているものは、自分たち同好の士にとっては宝物である。一方、世人の好むところのものは、おおむね明末の文人・李漁が好むところと同様であり、書画に「古雅」を求めようとはしないのだという。この書簡は書画を論じる内容であるから、李漁を持ち出す以上は一六七九年にその発案で刊行された『芥子園画伝』を意識しているのは間違いない。享保九年（一七二四）には徂徠の弟・荻生北渓が幕府に同書を献上しており、忠統や南郭もその内容を知っていたと思われるが、彼らがそれを重視した形跡はない。南郭の門人である湯浅常山は、

一　八種画譜は至て俗なる絵、評するに足らず。笠翁画伝も今日本にて云町絵也。中々よき絵にてはなし。画論は津逮秘書の中によほどあり。それをよみて見れば、大にことなることなり。雪舟古法眼は誠の唐流の絵なり。席絵と云こと中華にてなきことなり。五日一水、十日に一山など、からの人は云て、大事にかけて絵をかくこと也。

と先に挙げた『蘐園雑話』とほぼ同じ内容を『文会雑記』に記しており[82]、「笠翁画伝」つまり『芥子園画伝』のことを日本の「町絵」であると言っている。南郭からの聞き書きを意味する「南郭云」と断らないものの、その言と見てまず間違いないであろう。徂徠学派が有した漢学の素養に加え、画史画論を絵画観の前提としていた事実からすれば、『芥子園画伝』はいわば「文人画」の表層を掠めた入門書に過ぎないものと映じたであろうし、時流に乗った浮薄な絵手本ととらえたのも当然のことである。『芥子園画伝』といっても、深遠な中国文化のなかにおいては直近の一事象に過ぎなかったのである。さらに享保十六年（一七三一）に来日した沈南蘋に対しては、

唐画沈南蘋より以来、甚細密にて気象少し。只真に逼るを貴しとす。郭翁、御好不被成候也。又狩野氏雪舟之画、墨にて遠・近・淡・濃、山水、誠に意を以て写し者あり。郭翁、四共先只席画草卒之節、人意に足ため、右墨画にて甚草卒也き。今雪舟者流は岩画惣躰に用ひる事、甚いわれなしとかや。（服部白賁『小成雑記』[83]）

とし、その影響により、実際に目でみたごとくに描くことを貴び、画風が細かくなって作品に込められる気韻が少なくなったと捉えていたらしく、南郭はそれを好まなかったとしている。

このように見てくれれば、明末に刊行された『八種画譜』を「町絵にして見るに足らず」と評したのはもっとものことであろう。それを写したとされる「美人採蓮図」の構成は、そもそも顧況の五言絶句「渓上」詩を絵画化したものであり、その画賛を南郭の詩と置き換えてしまっては画と詩の間にあるべき親和性が失われてしまう。実際に舟上の女性が二羽の鴛鴦を指差すところに画題の比重があるにもかかわらず、「美人採蓮図」にもはやその意識は存在しない。加えて岩の輪郭線に表現上の統一性がないこと、画面に合わせて舟を大きく改変したために人物との比率バランスが崩れてしまったことなど、詩画に対する南郭の素養と矛盾する点が多く、それを真筆と認めるにはこれらの疑問点に対して逐一反証する必要が生じる。

さて、③については次の時代へと繋がる種々の問題を含んでいるため、稿を改めて論じることとし、最後に④に触れてこの章を結びたい。

本多忠統が八代将軍吉宗の古画御覧の際に、事前に選り分ける役割を担っていたという事実は極めて重要である。一章で「有徳院殿御実紀附録巻十六」に記載される牧渓筆「瀟湘八景図」の展覧に触れたが、そこには諸大名などから秘蔵の品が次々と上げられたことが記されていた。「瀟湘八景図」の展覧は享保十三年（一七二八）のことであったが、伊予西条藩の『西条松平家記録』によると、同家から「漁村夕照図」を借用するための仲介役となったのは忠統であった[84]。忠統が幕閣の若年寄に就任したのが享保十年（一七二五）六月十一日であり、それは清商の費賛侯に「明朝以前の名画写持渡」が命じられる五か月前のこ

とである。書物奉行で進行していた一連の「画工之姓名」吟味に、忠統がどれくらい関わっていたかは不透明であるが、その後「瀟湘八景図」展覧までの三年間だけでなく、継続して書画鑑定の役割を担っていたものとみられる。湯浅常山の『文会雑記』には、

一　有徳院殿の上意にて、諸侯のかけ物の中に、上手のから絵あらば、上覧に入れよとあることにて、御老中より仰を伝へ、狩野栄川に如辰つき添て、諸大名中を廻れり。久しくかかりたること也。幾日と日を定めゆきて夥しく絵を見たり。それゆへ絵の目利よほど上りたるとなり。…梁楷の桑の図も探幽家にあり。栄川本多伊予守殿へ御心安し、それゆへ定めて写して進たるなるべし。今は此画大かた外へ払たるかとなり。

と記されており、実際に手足となって動いていたのは、忠統と「心安」かった木挽町狩野家六世の狩野栄川古信（一六九七～一七三一）であったらしい[85]。その結果として、「有徳院殿御実紀附録巻七」にみる「画房の粉本どもあまた備われり」という状況になったのであろう。忠統はこの過程で御府の収蔵品も把握していったことであろうし、奥絵師を支配した若年寄という役職ゆえに、自らのために摸写を命じることも可能であった。実際に狩野栄川古信には、二章でみた梁楷筆「蠶桑図」のほか、萩藩毛利家に伝来した雪舟の山水長巻も摸写させている[86]。さらに中国絵画に対する知識を吉宗と共有していくうえで、画史画論に対する認識もますます必要となったことであろう。享保十九年（一七三四）十二月、幕府の御文庫・紅葉山文庫の内容を把握したうえで行なわれた『図絵宝鑑続篇』の献上もこの一環であった。徂徠の次世代を担った服部南郭にとっては、幕府の要人・忠統の存在は非常に大きいものであったとみられる。彼がもたらす稀少で高度な情報は、徂徠学派の漢学に確かな根拠を与えるうえで多大な役割を果たしていたのである。

おわりに

江戸時代の絵画研究においては、中国絵画がどのように受容されてきたのかを知ることが重要であり、当時の人々がどのような種類をどれくらい目にしていたのかを知るため、前稿では「江戸後期の「展観録」と「款録」にみる中国書画」としてまとめることとした。一方、本稿では江戸中期から後期に至る中国絵画の受容において、その蛇口に相当する時代の動向を明らかにするため、まず一章で八代将軍徳川吉宗に焦点をあて、諸分野の研究を参考にしつつ絵画史の視点で捉え直してみた。そして二章と三章では、その状況を前提としながら、文化や思想に多大な影響を与えた荻生徂徠および服部南郭を中心に、徂徠学派に受け継がれた絵画観を追究した。けれどもこの流れはすぐに途切れることなく、さらに次の世代へと継承されていく。

服部南郭の門人であった増上寺の画僧・忍海上人（一六九六～一七六一）は、中国絵画を尊重する態度を有して自己の作画に活かしたが、やがてその精神は増上寺における中国書画の展観会へと発展していく。そこには伊勢長島藩主の増山雪斎（一七五四～一八一九）や画家の渡辺玄対（一七四九～一八二二）などが介在し、さらには中山高陽（一七一七～八〇）や若き日の浦上玉堂（一七四五～一八二〇）も集った。そして世は移ろい、十八世紀の末には松平定信（一七五八～

一八二九）の登場を迎えることとなる。文芸ばかりを貴び、道徳性を軽視するような学問の緩んだ風紀を正すため、定信は幕府の儒官であった林家に対し、朱子学以外の学問を禁じる通達を出す。このいわゆる「寛政異学の禁」は幕府の儒官に対するものであったが、その影響力は絶大で次第に江戸の思潮を席巻していく。一方、これと入れ替わるように、徂徠学派が担ってきた詩文や書画、琴学などを重視する風潮が後退していくのである。松平定信の近習であった谷文晁（一七六三～一八四〇）の躍進や、奢侈禁止令に反するとして処罰された文化元年（一八〇四）における増山雪斎の謹慎はまさにそれを象徴する事例である。江戸の画壇において谷文晁が領袖となっていく以前の状況は、徂徠学派の周辺を追跡することにより明瞭となってくる。本稿に続く忍海上人を中心とした状況については、稿を改めて論述していきたい。

註

はじめに

（1）建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集　第八巻』（国書刊行会　一九八七年）、所収。

（2）大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』（関西大学出版部　一九六七年）、同『江戸時代における中国文化受容の研究』（同朋舎出版　一九八四年）ほか。

（3）佐藤康宏「江戸中期絵画論断章―荻生徂徠から池大雅まで」（『美術史論集』第一五号　東京大学文学部美術史研究室　一九九八年）。

一、十八世紀前半における中国絵画の受容について

（4）『徳川実紀　第九篇』（新訂増補国史大系　吉川弘文館　一九八二年）。

（5）牧溪筆「瀟湘八景図」の伝来に関する論考には、高木文『牧谿玉澗名物瀟湘八景絵の伝来と考察』（好日書院　一九三五年）、塚原晃「牧溪・玉澗瀟湘八景図―その伝来の系譜―」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊』第一七集　一九九一年）などがある。この時に展覧された六点について、江戸時代の伝来過程をまとめると以下のようになる。

「瀟湘夜雨図」…秋元家伝来

「平沙落雁図」…上杉家→徳川秀忠→娘婿・松平忠直→弟・松平直基（越前松平家初代）→長男・直矩（越前松平家二代）→三男・宣富（美作松平家初代）

「遠寺晩鐘図」…徳川家康→紀伊徳川家

「江天暮雪図」…徳川家康→紀伊徳川家

「漁村夕照図」…徳川家康→紀伊徳川家→伊予松平家

「洞庭秋月図」…土井利隆→長男・土井利重→寛文五年（一六六五）・幕府

（6）前掲、高木文論文。

（7）『幕府書物方日記　一～十八』（大日本近世史料　東京大学出版会　一九六四～一九八八年）。

（8）徳川吉宗が漢籍に対してどのような態度をとったかについては、大庭脩『徳川吉宗と康熙帝　鎖国下での日中交流』（あじあブックス〇一九　大修館書店　一九九九年）や川勝守『日本近世と東アジア世界』「第八章　徳川吉宗御用漢籍の研究」（吉川弘文館　二〇〇〇年）に詳しい。

（9）『国立公文書館内閣文庫蔵　名家叢書　上・中・下』（関西大学東西学術研究所資料集刊十二　関西大学出版部　一九八一～二年）。

（10）『幕府書物方日記　四』（大日本近世史料　東京大学出版会　一九六七年）。なお、引用に際しては書物の注記や返却日時の書き入れなどは省略した。以下も同様である。

（11）『徳川実紀　第九篇』（新訂増補国史大系　吉川弘文館　一九八二年）。

（12）書物奉行・下田師古の伝記については、森潤三郎『紅葉山文庫と書物奉行』（原版・昭和書房　一九三三年／覆刻版・臨川書店　一九八八年）にまとめられるほか、秋元信英「書物奉行下田師古の事蹟―『儀式』研究史の一節として―」（『国学院雑誌』七二巻一〇号　一九七一年）に詳しい。

（13）『新訂寛政重修諸家譜　第二十二』（続群書類従完成会　一九六六年）「巻第千五百一　荻生」茂卿（徂徠）の条に「（享保）九年芥子園画伝をたまふ」とある。

（14）大庭脩編『享保時代の日中関係資料三―近世日中交渉史史料集四―』（関西大学東西学術研究所資料集刊九―四　関西大学出版部　一九九五年）、所収。これとほぼ同内容の「徂徠親類書」が、蜂屋椎園『椎の実筆』（『随筆百花苑第十一巻』中央公論社　一九八二年）に収録されている。

（15）荻生北渓が献上したと思われる五冊本の『芥子園画伝』は、現在も紅葉山文庫を引き継いだ国立公文書館の内閣文庫に伝存している。請求番号は「子〇六二―〇〇〇五」。

（16）『徳川実紀　第五篇』（新訂増補国史大系　吉川弘文館　一九八二年）「厳有院殿御実紀巻四十六」延宝元年四月二十六日条に、「黄檗山より使僧もて、

先住隠元遺物とて、謝恩の偈、元王振鵬筆五百羅漢の一軸を献ず」とある。

(17) 『通航一覧　第六巻』「巻之二二七　唐国（江蘇省蘇州府）二三」（国書刊行会　復刻版・一九九一年）、松宮観山『和漢奇文』「明朝以前之名画写持渡候儀費賛侯御請之書付」（大庭脩編『享保時代の日中関係資料一―近世日中交渉史史料集二―』関西大学東西学術研究所資料集刊九―二　関西大学出版部　一九八六年、所収）。なお、松浦章『近世東アジア海域の文化交渉』（思文閣出版　二〇一〇年）第二章「来舶清人と日中文化交流」において、費賛侯と沈南蘋に関する中国側の資料が紹介されている。中国絵画の摸写持ち渡りに関して、古賀十二郎氏は『長崎絵画全史』（北光書房　一九四四年）「将軍吉宗公と唐画附沈南蘋の渡来」において、これ以前の享保七年二月に江戸滞在中の長崎奉行・石河土佐守政郷（一六六〇～一七四三）へ命じられたと指摘されているが、その根拠が示されておらず詳細は不明である。「画工之姓名」吟味の経緯からすると、仮にそのようなことが享保七年にあったとしても、そこに具体性はほとんどないように思われる。

(18) 各唐船の船長名、来航日と帰航日を簡易にまとめたものとして、『唐船進港回棹録』（大庭脩編『唐船進港回棹録　島原本唐人風説書　割符留帳』関西大学東西学術研究所資料集刊九　関西大学東西学術研究所　一九七四年、所収）がある。一方、中国からの出航日や船長の情報、正徳四年以前の状況に関しては、『華夷変態』（東洋文庫　一九五九年）と『島原本唐人風説書』（大庭脩編『唐船進港回棹録　島原本唐人風説書　割符留帳』関西大学東西学術研究所資料集刊九　関西大学東西学術研究所　一九七四年、所収）が詳細を伝えている。

(19) 大庭脩編『享保時代の日中関係資料一―近世日中交渉史史料集二―』（関西大学東西学術研究所資料集刊九―二　関西大学出版部　一九八六年）、所収。『島原本唐人風説書』（大庭脩編『唐船進港回棹録　島原本唐人風説書　割符留帳』関西大学東西学術研究所資料集刊九　関西大学東西学術研究所　一九七四年）のうち「拾四番南京船之唐人共申口」には、

一　学才療治共ニ勝レ候唐医連レ渡候様、去々卯年被仰付候、其節費賛侯申上候ハ学才療治共ニ勝レ候医は唐國ニ而茂他所江出候者稀ニ御座候、乍然帰唐之上随分心遂ケ相尋、若渡海可仕と申者御座候ハハ、重而召連レ可申旨以書付申上候ニ付、帰唐仕方々相尋候処、南京之内蘇州府に居申候周岐来と申医当年五拾六歳ニ罷成候、幸此者御当地江渡海可仕と申候故、此度私共船ゟ召連レ罷渡申候、次ニ大清之儀諸省共ニ弥静謐之段伝承申候、且又先月初此御当地ゟ帰帆仕候唐船之内、貳番船此三艘同月廿二日、上海江無恙帰着仕候、別ニ可申上異説無御座候

とある。

(20) 沈南蘋の来航に関する日本側の資料は思いのほか少なく、主要なものとして知られるのは、宝暦十年（一七六〇）の序がある『長崎実録大成　正編』（『長崎文献叢書　第一集第二巻』長崎文献社　一九七三年、所収）第十一巻のうち、「唐船入津並雑事之部」「享保十六辛亥年」条にある「一十二月三日三拾七番船ヨリ画工沈南蘋連渡ル」と、文化八年（一八一一）の序がある『長崎古今集覧』（『長崎文献叢書　第二集第二巻』長崎文献社　一九七六年、所収）巻十三の「儒医書画弓馬等人物渡来之事」にある「同（享保）十六年十二月九日渡海、同十八年九月十八日帰唐　画工　沈南蘋」という二つの記述である。南蘋関係の資料については、安永幸一「沈南蘋研究（Ⅰ）―略歴と作品リスト―」（『長崎県立美術博物館研究紀要』第一号　長崎県立美術博物館　一九七三年）においてほとんどが紹介されているものと思われる。

(21) 大庭脩編『唐船進港回棹録　島原本唐人風説書　割符留帳』（関西大学東西学術研究所資料集刊九　関西大学東西学術研究所　一九七四年）、所収。なお、行頭にある「河」字には（　）を付したが、これは書記役の氏名の一字をあらわしており、内容とは直接関係がない。

(22) 『唐船進港回棹録』（大庭脩編『唐船進港回棹録　島原本唐人風説書　割符留帳』関西大学東西学術研究所資料集刊九　関西大学東西学術研究所　一九七四年、所収）と『華夷変態』（東洋文庫　一九五九年）によると、高令聞の来航は、正徳四年の三十二番南京船、享保三年の七番南京船（二月十八日着、閏十月二十五日発）、享保五年の二十八番南京船（七月二十八日着、翌年四月十七日発）、享保八年の十八番南京船（七月十六日着、翌年八月九日発）、享保十一年の二十六番南京船（十月九日着、翌年二月二十日発）、享保十四年の四番厦門船（四月九日着、八月二十八日発）の六度が確認できる。

(23) 『幕府書物方日記　六』（大日本近世史料　東京大学出版会　一九七〇年）。

(24) 『図絵宝鑑』の請求番号は「子二五三―〇〇〇五」。津逮秘書本の『図絵宝鑑』に関しては、『増補津逮秘書』（中文出版社　一九八〇年）で確認した。

(25) 『図絵宝鑑』の異版に関しては、近藤秀実・何慶先『図絵宝鑑校勘与研究』（江蘇古籍出版社　一九九七年）で詳細に検討されている。

(26) 徳川吉宗に関する文化的背景については、以下の書籍を参照した。
辻達也『人物叢書　徳川吉宗』（吉川弘文館　一九六〇年）、桑田忠親『徳川綱吉と元禄時代』（秋田書店　一九七五年）、大石慎三郎『徳川吉宗と江戸の改革』（講談社学術文庫一一九四　講談社　一九九五年）、深井雅海『綱吉と吉宗』（日本近世の歴史三　吉川弘文館　二〇一二年）。

(27) 江戸時代の貿易史に関しては、以下の書籍や論考を参照した。
若生成一「近世日支貿易に関する数量的考察」（『史学雑誌』六二巻一一号　史学会　一九五三年）、木宮泰彦『日華文化交流史』（冨山房　一九五五年）、

箭内健次「長崎貿易仕法変革の意義―とくに市法貨物商法を中心に―」（『九州大学九州文化史研究所紀要』第五号　一九五六年）、山脇悌次郎『長崎の唐人貿易』（吉川弘文館　一九六〇年）、山脇悌次郎「近世の日本華僑」（『九州文化論集二　外来文化と九州』平凡社　一九七三年、所収）、山本紀綱『長崎唐人屋敷』（謙光社　一九八三年）、永積洋子編『唐船輸出入品数量一覧　一六三七～一八三三年』（創文社　一九八七年）、中村質『近世長崎貿易史の研究』（吉川弘文館　一九八八年）、外山幹夫『長崎奉行』（中公新書九〇五　中央公論社　一九八八年）、太田勝也『鎖国時代長崎貿易史の研究』（思文閣出版　一九九二年）、中村質『近世対外交渉史論』（吉川弘文館　二〇〇〇年）、太田勝也『長崎貿易』（同成社　二〇〇〇年）。

(28)　『唐通事会所日録　一』（『大日本近世史料』東京大学出版会　一九五五年）六三頁。なお、高柳真三・石井良助編『御觸書寛保集成』（岩波書店　一九三四年）「一唐物并唐船等之部　一九六五」には、

寛文八申年三月

一　絹紬木綿織物類
一　真綿くりわた
一　麻布染物之類
一　蠟燭銅之類
一　漆之類
一　油酒　是ハ船中少充不苦候、
右之分、當年より異國え不被遣候様ニ急度可被申付候、是又長崎奉行人川野権右衛門え、御老中右之書付を以被仰渡候以上、

覚

一　薬種之外植物之類
一　生類
一　小間物道具
一　金糸
一　薬種ニ不成唐物之類
一　珊瑚樹
一　たんから
一　丹土
一　阿蘭陀物惣て器物之類
一　加羅皮
一　ひよんかつ
一　衣類にならざる結構成物之類
右之類、當年より日本え不可相渡旨、かたく無用之由被仰出候、
一　羅紗西羊猩々皮
右三色ハ、不苦候事、此外毛織之物不可渡候、

として収録される。

(29)　ここでは『華蛮交易明細記』（『長崎市史　資料編　第四』吉川弘文館　一九六五年、所収）を引用したが、『長崎集』（純心女子短期大学長崎地方文化史研究所　一九九三年）や『長崎記』（太田勝也編『近世長崎・対外関係史料』思文閣出版　二〇〇七年、所収）もほぼ同内容となっている。

(30)　『唐通事会所日録　七』（『大日本近世史料』東京大学出版会　一九六八年）二七頁。

(31)　高柳真三・石井良助編『御觸書寛保集成』（岩波書店　一九三四年）「倹約之部　一〇五七」。

(32)　『唐通事会所日録　二』（『大日本近世史料』東京大学出版会　一九五八年）二三二頁。

(33)　諸目利職の設置等に関して触れた資料はいくつか知られているが、実際に原本にはあたっていない。書籍や論考にみられる資料名を挙げると、以下のようになる。

『長崎諸役人増減書付』…徳山光「唐絵目利と関係史料について」（『唐絵目利と同門』長崎県立美術博物館　一九九八年、所収）

『宝永五子年役料高并諸役人勤方発端年号等』…太田勝也編『近世長崎・対外関係史料』（思文閣出版　二〇〇七年）に所収の『長崎記』の注参照。

『長崎諸役人始年号』…籏先好紀『長崎地役人総覧』（長崎文献社　二〇一二年）

(34)　『唐通事会所日録　三』（『大日本近世史料』東京大学出版会　一九六〇年）三五二頁。

(35)　『唐通事会所日録　四』（『大日本近世史料』東京大学出版会　一九六二年）八七頁。

二、荻生徂徠の絵画観

(36)　荻生徂徠に関しては、以下の書籍や論考を参照した。

岩橋遵成『徂徠研究』（原版・関書院　一九三四年／復刻版・名著刊行会　一九六九年）、石崎又造『近世日本に於ける支那俗語文学史』（清水弘文堂書房　一九六七年）、金谷治編『荻生徂徠集』（日本の思想一二　筑摩書房　一九七〇年）、吉川幸次郎校注『日本思想体系三六　荻生徂徠』（岩波書店　一九七三年）、尾藤正英編『荻生徂徠』（日本の名著一六　中央公論社　一九七四年）、平石直昭『荻生徂徠年譜考』（平凡社　一九八四年）、田原嗣郎『徂徠学の世界』（東京大学出版会　一九九一年）、今中寛司『徂徠学の史的研究』（思文閣出版　一九九二年）、若水俊『徂徠とその門人の研究』（三一書房　一九

九三年）、小島康敬『徂徠学と反徂徠』（ぺりかん社　一九九四年）。

(37)『詩集日本漢詩　第十四巻』（汲古書院　一九八九年）、所収。なお、本多忠統の詩文集は三稿まで知られているが、そのいずれもが句点さえない白文で版行されている。それゆえ、読みこなすには文言に関する相応の知識が必要となる。本稿において一応は読み下しているものの、多々誤りがあると思われるので、今後、批判的に訂正されることを期待する次第である。

(38)『続日本随筆大成　四巻』（吉川弘文館　一九七九年）、所収。

(39) 本多忠統に関しては以下の論考がある。渡辺刀水「本多猗蘭侯」（『書誌学大系四七　渡辺刀水集　二』青裳堂書店　一九八六年、所収）、中田勇次郎「本多猗蘭侯と荻生徂徠」「本多猗蘭侯と服部南郭」「本多猗蘭侯と南郭、東野」「本多猗蘭侯と越智雲夢」「本多猗蘭侯と守屋煥明」「本多猗蘭侯と高野蘭亭」（『大手前女子大学論集』第一六～二一号　大手前女子大学　一九八二～七年）。

(40)『詩集日本漢詩　第十四巻』（汲古書院　一九八九年）、所収。

(41)『詩集日本漢詩　第四巻』（汲古書院　一九八五年）、所収。

(42)『徂徠集』（『詩集日本漢詩　第三巻』汲古書院　一九八六年、所収）巻之六「余、五十なり。五城の左容翁、詩を恵さる。侑むるに三物を以てす…」。

(43)『詩集日本漢詩　第三巻』（汲古書院　一九八六年）、所収。

(44) 高木文校訂『柳営御物集』（高木文　一九三三年）。

(45)『幕府書物方日記　十』（大日本近世史料　東京大学出版会　一九七四年）。

(46)『図絵宝鑑続編』の請求番号は「子二五三―〇〇〇六」。

(47) その後の享保二十年（一七三五）にも、北宋時代の画家・趙昌の「牡丹図双幅」を借用している。『猗蘭台集二稿』巻之四「御府蔵趙昌牡丹画跋」。

(48)『新訂寛政重修諸家譜　第二十二』（続群書類従完成会　一九六六年）「巻第千五百一　荻生」の観（北渓）条に「妻は狩野探信守政が女」とあり、さらに註14に挙げた「先祖書」には「観妻　御絵師　狩野探信守政法眼女」と記される。また、北渓の跡を継いだ荻生七之丞清の項には「継母狩野探信守政法眼女、元禄十五午年十月廿六日十九歳ニ而病死仕候、池上本門寺之寺中南之院ニ葬」と記される。

(49) 服部南郭は、日本に伝わった徽宗の作品を真筆と認めるのには否定的であった。門人の湯浅常山が記した『文会雑記』巻之二上（『日本随筆大成　第一期　一四巻』吉川弘文館　一九七五年、所収）には、「南郭云、徽宗の鷹と云もの、世上に大分あり。皆偽物なり。見るにたらず。真なる物は決してなしと覚ると也。又云、徽宗の絵には蔡京□が賛多くあるもの也。」（片仮名を平仮名に改めた。）と記されており、忠統とは真っ向から反対する意見を述べている。

(50) 早稲田大学図書館本を参照した。

(51) 森銑三・中島理寿編『近世人名録集成　第三巻』（勉誠社　一九七六年）、所収。

(52) 国立国会図書館本を参照した。

(53) 山口県文書館毛利家文庫「二三　譜録」のうち、「佐々木弥左左衛門直往扶持方成（儒者）」。

(54)『周南先生文集』巻十「与佐縮往」。早稲田大学図書館本を参照した。

(55) 平石直昭『荻生徂徠年譜考』（平凡社　一九八四年）において、この書簡は宝永四年（一七〇七）に書されたものとされる。

(56)『詩集日本漢詩　第十四巻』（汲古書院　一九八九年）、所収。

(57) 安藤東野の伝記については、若水俊『徂徠とその門人の研究』（三一書房　一九九三年）「護園門下における安藤東野の存在」が詳しい。

(58) 徂徠は仙台にあった門人の田中江南に宛てた書簡の中においても（『徂徠集』巻之二十七）、「有洞岩先生者、嫺于輞川衡山之技、予欲往絹一幅、郵致仙台松島之勝…」と「輞川衡山」の語を用い、仙台藩の漢学者で画家でもあった佐久間洞巌が絵画に熟達していた旨を記している。

(59) 脇本楽之軒「縮往の鯉」（『日本美術随想』新潮社　一九六六年、所収）。

(60) 近藤清石編『防長人物誌』（防長史談会　一九三三年）。

(61)『ホノルル美術館名品展』（静岡県立美術館　一九九五年）。

(62) 島田虔次編輯『荻生徂徠全集一　学問論集』（みすず書房　一九七三年）、所収。（　）内は筆者が補った。

(63) 吉川幸次郎校注『日本思想体系三六　荻生徂徠』（岩波書店　一九七三年）、所収。

(64)『兼山秘策』（『日本経済叢書　巻二』日本経済叢書刊行会　一九一四年、所収）。

三、服部南郭の絵画観

(65) 相見香雨「服部南郭の画事」（『日本美術協会報告』第四四輯　一九三七年）、吉沢忠「服部南郭筆　美人採蓮図」（『国華』第一〇五四号　一九八二年）。

(66) 服部南郭に関しては、以下の書籍や論考を参照した。日野龍夫『江戸人とユートピア』（朝日選書七八　朝日新聞社　一九七七年）、『江戸詩人選集　第三巻　服部南郭　祇園南海』（岩波書店　一九九一年）、田尻祐一郎・疋田啓佑『太宰春台　服部南郭』（日本の思想家十七　明徳出版社　一九九五年）、日野龍夫『服部南郭伝攷』（ぺりかん社　一九九九年）。

(67)『定本日本絵画論大成　第十巻』（ぺりかん社　一九九八年）、所収。

(68) 早稲田大学図書館本を参照した。

(69) 服部匡延「服部南郭資料」（近世文学史研究の会編『近世中期文学の研究』笠間書院　一九七一年、所収）。

(70) 『日本随筆大成　第一期　一四巻』(吉川弘文館　一九七五年)、所収。片仮名を平仮名に改めた。
(71) 国立国会図書館本を参照した。
(72) 国立国会図書館本を参照した。
(73) 早稲田大学図書館本を参照した。
(74) 『早稲田大学図書館文庫目録　第八輯　服部文庫目録』(早稲田大学図書館　一九八四年)、請求番号は「イ一七　二四一一」。なお、早稲田大学図書館は基本的に写真撮影を許可しておらず、本作品についても認められなかったが、それに代えて早稲田大学図書館ホームページの学術情報検索システムに画像をアップしていただくという対応をいただいた。掲載図版も同ホームページから転載している。
http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/i17/i17_02411/
(75) 註69で挙げた『芙蕖館聞書』には、「耆山師の世話にて解脱院様三十三観音御絵妙解院におさまりてあり　表具　かみと見ゆ」とある。三十三観音図模本が奉納されたのは少林院であったが、文政頃には兼住状態であったことから、服部家内でも妙解院との混同があったようである。
(76) 戸田禎佑・小川裕充編『中国絵画総合図録　続編　第二巻　アジア・ヨーロッパ篇』(東京大学出版会　一九九八年)、E23—003。なお、同様の図像を有するものとして、大和文華館に福建の画家・李宗謨による「陶淵明故事図巻」(二八・〇×四九六・三センチメートル)がある。
(77) 京都国立博物館編『探幽縮図　下』(同朋舎出版　一九八一年)「四一　酒仙九老聖賢馬図巻」⑰・⑳、丹羽嘉言「趙子昂時苗留犢図模本」(東京都立中央図書館加賀文庫　請求番号「七二二—T—三」)。
(78) 早稲田大学図書館に収められる自筆本を参照した。
(79) 『芸苑巵言』については、『和刻本漢籍随筆集　第十八集』(汲古書院　一九七七年)に収められる和刻本と『影印文淵閣四庫全書　弇州四部稿』(台湾商務印書館)を参照した。「附録四」は前者にはなく、後者には巻百五十五に収められる。
(80) 『周南先生文集』巻八「雪舟伝」。早稲田大学図書館本を参照した。
(81) 『日本詩話叢書　第一巻』(文会堂書店　一九二〇年)、所収。片仮名を平仮名に改めた。
(82) 『文会雑記』巻之三上、『日本随筆大成　第一期　一四巻』(吉川弘文館　一九七五年)、所収。片仮名を平仮名に改めた。
(83) 早稲田大学図書館本を参照した。句点を付し、片仮名を平仮名に改めた。
(84) 『猗蘭台集二稿』巻之四に「僧法常の画の跋」が収められるが、享保十三年に展覧されたものとの間には齟齬がある。資料として掲げておく。「僧法常、画くところの瀟湘八景画は盡くは相伝わらず。ひとり夜雨・秋月・晴嵐・帰帆・落雁・晩鐘のみ。瀟湘・洞庭・遠浦は御府の所蔵なり。その余は列侯これを蔵す。晴嵐・落雁・秋月の三者は筆勢極めて妙にして、古人のいわゆる随筆点墨なり。しかして意志簡当を成し、装飾を費やさざること誠に然り。巻末に僧若芬（玉澗）画くところ同景の伝あり。しかるに存する者三。また各列侯蔵するところなり。伝道、天下を芬極し、偉観、山水を摹写す。世間求める者多し。然らばすなわち今この三を存するもまた少なからずと為さん。併せて狩古信をして摹せしむ。よってその後に題す。これ我が古画を愛するの僻なり」。
(85) 『文会雑記』巻之二上、『日本随筆大成　第一期　一四巻』(吉川弘文館　一九七五年)、所収。片仮名を平仮名に改めた。
(86) 『猗蘭台集二稿』巻之四「雪舟小軸後記」に、「其大、長門侯所蔵、予嚮使狩古信摸」とある。

図版出典

口絵14・図40　『ホノルル美術館名品展』(静岡県立美術館　一九九五年)
口絵16　日野龍夫『服部南郭伝攷』(ぺりかん社　一九九九年)
図1・2・8　『室町将軍家の至宝を探る』(徳川美術館　二〇〇八年)
図3　『南宋絵画』(根津美術館　二〇〇四年)
図4　『中国古代版画叢刊二篇第六輯　程氏墨苑』(上海古籍出版社　一九九二年)
図6・41　『影印版　先哲像伝』(文化書房博文社　一九八〇年)
図60　戸田禎佑・小川裕充編『中国絵画総合図録　続編　第二巻　アジア・ヨーロッパ篇』(東京大学出版会　一九九八年)
図61　京都国立博物館編『探幽縮図　下』(同朋舎出版　一九八一年)
服部南郭「三十三観音図摸本」に関しては、早稲田大学学術情報検索システムホームページから転載した。
http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/i17/i17_02411/

［附記］　本稿を成すにあたっての作品調査、写真掲載に関して、山口県立美術館の荏開津通彦氏、福田善子氏、岡本麻美氏、萩博物館の道迫真吾氏のお手を煩わせ、御高配を賜った。末筆ながらここに記して謝意を表します。